فن دراسات

بيتر وليندا موري

فنّ عصر النهضة

ترجمـــة : فخـــري خليـــل

الحائز على جائزة الإبداع في الترجمة من وزارة الثقافة العراقيّة

مراجعـــة : د. سلمـــان الواســـطي





الفصـــل الاول

عصر النهضة (Renaissance) عبارة مفهومة على نطاق واسع جداً ،لكن قلة من الناس حاولوا تحديدها عن كثب ، وهذا الكتاب كله تقريباً يدور حول عصر النهضة المبكر . . حـــول تكون الأسلوب في الفنون الذي بلغ ذروته في ليـــوناردو دافنشي وميكيلانجيلو ورافائيل ، وما يزال يستخدم بصورة عامة كمحك للذائقة الجمالية . وغالباً ما يشار إلى أن هذه الفترة بدأت في إيطاليا أبكر مما في غيرها ، في القرن الخامس عشر أو ربما منذ عهد جيوتو في أوائل القرن الرابع عشر ، وانتهت في القرن السادس عشر ، أي بعد وفاة رافائيل (١٥٢٠) وقبل وفاة تنتوريتو (١٥٩٤) .

إن العبارة ذاتها تعني (البعث الجديد) ، وليس هناك شك في أن الإيطاليين في القرنين الخامس عشر والسادس عشر اعتبروا زمنهم هذا من الرفعة والسمو ما يفوق كل العصور السابقة منذ سقوط الأمبراطورية الرومانية (أي لحوالي ألف سنة خلت) ، وفي هذا تكاد الأجيال اللاحقة تتفق في الرأي على أن فكرة البعث الجديد للآداب والفنون بعد هذا الرقاد الطويل هي فكرة إيطالية بحت ، كما نلمس ذلك في فقرة مقتبسة من رسالة كتبها مارسيليو فيشينو إلى بول من ميدلبرغ في العام ١٤٩٢ :

(إن هذا القرن لهو العصر الذهبي الذي أعاد النور إلى الفنون الحرة التي كادت أن تندرس : النحو والشعر والبلاغة والرسم والنحت والعمارة والموسيقى والغناء القديم على ألحان قيثارة أورفيوس(*) ، وكل هذا حدث في فلورنسا .

إنجازات هذا القرن محط فخر الأولين واعتزازهم ، لكنها اندثرت منذ ذلك الحين . لقد قرن ذلك العصر الحكمة بالفصاحة ، والحصافة بالفن الحربي ، وهذا ما تألق على أشدّه في فيدريكو ، دوق أوربينو ، وكأنه يعلنه في حضرة بالاس(**) نفسها . . فيك أيضاً ياعزيزي بول ، يبدو أن هذا القرن قد حقق الكمال في الفلك ،

(*) أورفيوس :Orpheus هو في الاسطورة الإغريقية موسيقي تبع زوجته يوربيدس إلى مثوى الأموات وسمح له بلوتو ، وقد سحرته ألحانه ، ان يخرجها من ذلك المثوى شرط أن لاينظر إلى الوراء ، لكنه فعل في اللحظة الأخيرة ففقدها إلى الأبد .

(**) بالاس :Pallas إلهة الحكمة عند الاغريق .

واسترد ، في فلورنسا ، تعاليم أفلاطون من الظلمة إلى النور . .)

وقبل نصف قرن من ذلك الزمان عبّر لورينزو فالا عن مثل هذه الأفكار في عرضه لتمامية اللغة اللاتينية قائلاً :

(لقد كتب على الألق اللاتيني أن يهوى إلى الحضيض ، إلى الصدأ والعفن . والحق ، إن للحكماء آراء متعددة في كيفية حدوث هذا . أنا لا أقرّ أياً من هذه الآراء ولا أرفضه ، لكنني أجرؤ على القول فقط ، بتجرد واتزان ، أن الفنون التي تنتمي أكثر ما تنتمي للفنون الحرة ، وهي فنون الرسم والنحت والنمذجة والعمارة ، قد انحطت انحطاطاً كبيراً ، ولفترة طويلة ، بل كادت أن تختفي باختفاء الآداب ذاتها ، لكنها في هذا العصر بُعثت إلى الحياة من جديد ، وازداد عدد الفنانين الجيدين أضعافاً وكذا رجال الأدب المتألقين اليوم . .)

إذاً ، فقد نُظر إلى عصر النهضة من زاويتي انتعاش الأدب اللاتيني الرصين والفنون التشكيلية بعامة . وأحد أسباب هذه الأهمية البالغة التي يضفيها رجال ذلك العصر على الاستخدام اللاتيني الأمثل يكمن في حقيقة كونه اللسان المشترك للطبقة المثقفة ـ وهي تؤلف نسبة صغيرة جداً من السكان في أي بلد . وهناك سبب آخر أقل ظهوراً ، هو أن الدول الاوربية الجديدة كانت في طور التكوين وبعضها ، مثل فرنسا وإنكلترا ، ذات ملكية مركزية ، والبعض الآخر ، مثل أغلب الدويلات الإيطالية ، ذات مجتمعات تجارية مستقلة . وهذه الدول كانت بحاجة إلى طبقة إدارية محترفة ، متمرسة بالقانون الروماني جيداً الذي كان مايزال نافذاً . ولقد كان أبناء هذه الطبقة لامحالة هم أرباب المعرفة العلمانية الجديدة التي ، مَثَلها مَثَلُ الدراسات الكهنوتية المحترفة ، كانت قائمة على اللاتينية .

في العام (١٥٥٠) نشر الرسام جيورجيو فاساري Giorgio Vassari أول كتاب مهم عن تاريخ الفنون (ولقي من النجاح ماجعله يعيد طبعه ، بإضافات جمة ، في العام ١٥٠٨) ، وقد كان فاساري من حمَلة هذا الرأي حول انتعاش الفنون باعتباره بعثاً جديداً للإرث الفني (الأنتيك) بعد رقاده الطويل طيلة العصور الوسطى . وفي فاتحة كتابه عن حياة الرسامين والنحاتين والمعماريين يورد فاساري آراءً من هذا القبيل :

(من أجل أن يكون مفهوماً ، ببساطة ووضوح ، أن ما أدعوه (الماضي) و(القديم) هو أن (القديم) يعني الأعمال التي أُنجزت قبل قسطنطين في أثينا وروما وفي غيرهما

من المدن المشهورة حتى زمن نيرون وفيسيانز وتراجان وهادريان وانطونيو ، في حين أطلقت تسمية (الماضي) على الأعمال الاخرى المنفذة منذ أيام القديس سيلفستر وما تلاها من أعمال البقية الباقية من الإغريق الذين عرفوا كيف يصبغون أكثر من معرفتهم كيف يرسمون . . ولقد شهدنا كيف ارتقى الفن من تلك البداية المتواضعة إلى أرقى منزلة له ، وكيف هوى من تلك المكانة الرفيعة إلى الحضيض ، وفي النهاية ، فإن طبيعة هذه الفنون تماثل تلك التي في غيرها فهي ، مثل الأجسام البشرية ، تولد وتنمو وتشيخ وتموت : وبوسعنا اليوم أن نلحظ بسهولة التقدم الذي حققته في ولادتها الثانية والكمال الذي بلغته وهي تنهض من جديد في زمننا هذا . .)

هذا الرأي المعبّر عن الثقة والاعتداد صادف هوىً واستحساناً في القرن التاسع عشر ، وها نحن نرى ، في العام ١٨٥٥ ، كيف استعمل المؤرخ الفرنسي ميشيليه مصطلح (عصر النهضة) لأول مرة كصفة تسم حقبة كاملة من التاريخ ولاتقتصر فقط على انبعاث الآداب اللاتينية أو على الاسلوب المستوحى كلاسيكياً في الفنون . وسرعان ما اكتسب هذا الوصف ـ في العام ١٨٦٠ تحديداً ـ شيئاً من ذلك السحر المضخّم الذي مايزال عالقاً في الأذهان ، حين كان الإيطاليون جميعاً دعاة فضيلة ، وكل رجال الدولة مكيافيليين(*) ، وكل البابوات إما وحوش مثل إسكندر السادس ، أو أولياء أفذاذ مثل يوليوس الثاني وليو العاشر ، ونادراً ما يكون التفريق بين هؤلاء وهؤلاء بمنأى عن الأهواء السياسية والدينية للمؤرخ الفرد . ومن أبرز الامثلة على تناول التاريخ بهذا السياق كتاب جاكوب بورخاردت Jacob Burchardt المسمى (حضارة عصر النهضة في إيطاليا) الذي صدر أول مرة في العام ١٨٦٠ ومايزال تأثيره سارياً . وتلاه كتاب (عصر النهضة في إيطاليا) لجون آدنغتون سيموندز . والكتابان يقدمان سرداً رومانسياً لتلك الفترة تضّمنا أحياناً الحماسة في المزاج الإيطالي بقيمها الظاهرة ، ثم استخلصا منها نتائج تثير الدهشة . كان سيموندز ، طبعاً ونشأة ، من غير المتعاطفين أبداً مع كل شيء قيّم في الحضارة الإيطالية ، وقد كتب آراءه من وجهة نظر تكاد تسلبه تلقائيا من المعرفة الحقة لعصر النهضة ـ لكن نقطة ضعفه هذه أعانته على كتابة سيرة حياة ميكيلا نجيلو بنظرة متعاطفة ورؤية ثاقبة لبعض أوجه تلك

(*) المكيافيلية : نسبة إلى مكيافيلي ، وهو مذهب في السياسة يمثل النظرة القائلة بأن السياسة لاعلاقة لها بالأخلاق .

العبقرية الغامضة في الأقل .

كان هينريخ وولفلن Heinrich Wolfflin ، تلميذ بوخاردت وخليفته ، أكثر منه نجاحاً في نواح معينة . وفي كتابه (الفن الكلاسيكي) الذي صدر أول مرة في العام ١٨٩٩ ، تناول فن عصر النهضة الإيطالية بمنظار شكلي بحت تقريباً ، وتكاد تحليلاته للأعمال الفنية بالذات لاتضاهى . من ناحية أخرى ، لم يحاول وولفلن في الواقع أن يشرح فن تلك الفترة في ضوء أي معطيات سوى تلك المتعلقة بالحوافز الجمالية ، وهي بذلك قاصرة عن تصّور أن الرثائيات المتسامية لرائعة ميكيلا نجليو اللاحقة (المنتحبة) أو الإشراقة المتألقة في صورة دوناتيلو (ماجدلين) ، كانتا مستلهمتين من الرغبة العارمة في التشكيل ليس إلا . إن عدم التطرق إلى هذا الإلهام الأساس لفن عصر النهضة يتماشى والاستعمال غير المناسب ، في حينه ، لكلمة (الانسانية) ، ولحقيقة أن الفن الإيطالي في القرن الخامس عشر والسادس عشر حتى حين يتناول موضوعاً (كلاسيكياً) إنما هو مسيحي بأكمله في جذوره وفي معناه . حتى صورة (بريمافيرا ـ الربيع) لبوتشيللي فسّرت تفسيراً مسيحياً مهما بدت مبهمة محكمة ، وليس من شك في أن مازاشيو ودوناتيلو وبييرو ديلا فرانشيسكا وبيليني كانوا مسيحيين ، إن ضمناً أو جهاراً ، تماماً مثلما كان عليه فرانجيليكو أو ميكيلا نجيلو . قبل قرن من الزمان ، كان يُظّن بأن بوتشيللي وقد رسم (ولادة فينوس) ، وبأن ألبيرتي ألف كتابه «في البناء» De re aedificatoria وفيه يشير إلى معابد وآلهة ، وبأن شعراء انسانيين آخرين كتبوا عن الزهرة والمريخ وأبدوا اهتماماً جدياً بالتنجيم . . بأن كل هؤلاء العقلاء المثقفين كانوا يمثلون الوثنيين ـ الجدد التواقين إلى إشاعة الإلحاد واقتفاء خطى جوليان المرتد شيئاً فشيئاً .

هذه الفرية النكراء شجع على ترديدها الاستعمال الخاطئ الحديث لكلمة (الإنسانية) التي قُصد بها (غير الإلهي) كضربٍ من الدين البديل الذي لايكون الإنسان فيه هو معيار كل الأشياء فقط بل أن يكونَ (هو) غاية في ذاته أيضاً ، وبذا يسعى الجمالي الحديث إلى أن يتخذ لنفسه سلفاً زائفاً في بيكو ديلا ميراندولا أو مارسيليو فيشينو .

في الحقيقة إن (الإنسانية) في عصر النهضة كانت ذات طبيعة إنسانية (hu-manitas) ، وهي كلمة حوّرها ليوناردو بروني عن شيشرون واولوس جيليوس لتعني تلك الدراسات المعنية بالإنسان . . التي تليق بكرامة الإنسان (وماتزال كلمة

الإنسانية تستعمل في الجامعات الإسكتلندية على وفق معناها في الادب اللاتيني والإغريقي) . ومن الطبيعي أنها كانت منفصلة عن الدراسات الدينية ، لكن هذا الفصل ينبغي ألا يعني التعارض أبداً ، كما ينبغي الأخذ بنظر الاعتبار أن التعليم المدني (الدنيوي) كان يسير جنباً إلى جنب مع الدراسات الكهنوتية الأسبق منه عهداً أكثر من كونه معارضاً لها . ولم تكن بعض فروع التعليم المدني ـ كالقانون أو الطب ـ جديدة ، غير أن مالم يكن مألوفاً هو تدريس اللغة والأدب والفلسفة في مضمون جديد . إن هذا هو أحد تفسيرات النزعة التقديسية للإرث القديم (الأنتيك) وبخاصة لفطاحل اللاتينية ـ فقد كان الإنسانيون هواة في الدين والطب لكنهم محترفون متحمسون في النحو والبلاغة والشعر والتاريخ وفي دراسة المؤلفين اللاتين (وبعض اليونانيين) . لقد ابتكروا النقد النصي والفيلولوجيا (فقه اللغة ، التاريخي والمُقارِن) في سياق اهتمامهم بإعادة خلق فكر عقلاني غابر وأدب أنيق . وهم في سعيهم هذا لجؤوا ، بطبيعة الحال ، إلى الاقتباس بوفرة من الكتّاب الكلاسيك ، لكنهم لم يميزوا بدقة بين الكلاسيكيات الوثنية والمسيحية (باستثناء تفضيل لاتينية شيشرون على لاتينية القديس جيروم) . ويقدم المؤرخ الحديث بي . أو . كريستللر وصفاً للإنسانية في كتابه (فكر عصر النهضة : الأصول الكلاسيكية والسكولاستية(*) والإنسانية) قائلاً : بمقدورنا ان نفهم ماذا كان هدف إنسان من عصر النهضة ذي قناعة دينية من مقارعة اللاهوتية السكولاستية والمناداة بالعودة إلى المصادر التوراتية والكنسية المسيحية . إن معناه أن هذه المصادر ، التي هي نفسها وليدة الإرث الفني (الأنتيك) ، كانت بمستوى الكلاسيكيات المسيحية التي شاطرت الموروث الكلاسيكي مقامه الرفيع وسلطانه ، والتي تستحق أن تطبّق عليها أساليب المنحة الدراسية ، التاريخية والفيلولوجية ، نفسها . ويصّح هذا ، على حد سواء ، على فناني عصر النهضة وربما يمثل دوناتيلو أحسن الامثلة على ذلك ، لكن معظم أعلام القرن الخامس عشر استعانوا بالفن المسيحي المبكر وبالفن الروماني المتأخر كمرجع أساس ، وغالباً ما فضلوا الخصائص الدرامية والتعبيرية للفن المسيحي المبكر على الصيغ الأساس والأكثر انسيابية للفترة الأوغسطية .

(*) السكولاستية : الفلسفة النصرانية السائدة في القرون الوسطى واوائل عصر النهضة والمتسمة بإخضاع الفلسفة للاهوت .



بوتشيللي : بريما فيرا أو الربيع

يعد مؤلف فيتروفيوس Vitruvius بمثابة كتاب مدرسي للمعماريين ، لكن النص - الذي كان معروفاً منذ العقد الثاني للقرن الخامس عشر في الأقل - كان من الغموض بحيث لم يلقَ إلاّ اهتماماً عابراً . والواقع أن ما يثير العجب هو ان العمارة بقيت ، طيلة القرن الخامس عشر كله ، حرة من أي محاكاة محددة لمخلفات الماضي الباقية ، والتبجيل الحقيقي للإرث الفني (الأنتيك) ، كشيء لاغنى عن تقليده ، إنما حصل في بداية القرن السادس عشر .

كتب بوجيو براشيوليني ، الذي يفترض أنه اكتشف مجدداً نسخة مخطوطة لكتاب فيتروفيوس في دير القديس غال بسويسرا ، رثاءً بليغاً نعى فيه أطلال روما ودورة الحظ اللعينة ، وعبّر بجلاء عن الحنين إلى الماضي الروماني ولهفة خيرة العقول للقرن الخامس عشر وأملها في استرداد ذلك المفهوم الرومانسي للعصر الذهبي من جديد على الأرض الإيطالية . ففي العام ١٤٣٠ ، وقبل أن يقدم أحد على أي محاولة جدية ، باستثناء برونيليشي ودوناتيلو وميكيلوزو في فلورنسا ، لإعادة خلق الصيغ المعمارية الرومانية الحقة ، كتب بوجينو يقول :

(منذ زمن غير بعيد . . اعتدنا أنا وأنطونيو لوسكو أن نتأمل الأماكن الصحراوية

للمدينة والدهشة تأسر قلوبنا ونحن نشهد العظمة الغابرة للمباني المتداعية والخرائب الشاسعة ، ويأخذنا العجب لهذا السقوط المذهل والمريع حقاً لامبراطوريتها الشامخة ولتقلبات الحظ البائسة . هنا ، وبعد أن نظر أنطونيو حواليه لفترة متأوهاً وقد انعقد لسانه ، قال :آه يا بوجيو . . كم هي بعيدة هذه الخرائب عن الكابيتول الذي احتفى به فرجيل قائلاً : (ذهبي أنت الآن ، وقد كنت من قبل تعج بالأدغال والأشواك) . ما أنصف أن يعكس المرء بيت شعره هذا فيقول : (كنت ذهبياً يوماً . . والآن تغطيك الأشواك وتعلوك الورود البرية) . لكنني ، في الحقيقة ، لا أستطيع أن أقارن خراب روما الهائل بأي مما في أي مدينة أخرى ، فهذه المأساة وحدها تفوق كوارث المدن جميعاً . .

يقيناً ، إن هذه المدينة تستحق الرثاء ، وهي التي أنجبت يوماً هذا العدد من الرجال اللامعين والأباطرة وهذا العدد من القادة في الحرب ، وقد كانت مهداً لعدد كبير من الحكام البارزين ، وراعية لمثل هذا العدد من المزايا العظيمة ، وأمّاً لمثل هذه الفنون الجيدة . . المدينة التي بزغ منها الانضباط العسكري ، وطهارة الأخلاق والحياة ، ولوائح القانون ، وعناوين الفضائل كلها ، والمعرفة بالحياة الحقة . وفي الوقت الذي كانت ربيبة العالم ، فإنها اليوم ، وقد قلب الحظ السيئ الأشياء كلها رأساً على عقب ، لم تُسلب من امبراطوريتها ومجدها فحسب بل تعرضت للذل والمهانة والانحلال ، وخرائبها وحدها تشهد على عزها وعظمتها الغابرين . .

صحيح أن مباني المدينة ، العامة منها والخاصة ، التي بدت يوماً وكأنها تقارع الخلود ذاته ، أمست أماً محطمة كلياً أو منهارة ومتهاوية ، إلا أن أحداً لم يخالجه الشك في أنها ستبقى أبداً في مأمن من قبضة الحظ . .

أجبته : لك أن تعجب يا أنطونيو . . فمن بين كل المباني العامة والخاصة لهذه المدينة الطليقة ذات يوم ، لن تجد من بقاياها إلا قلة مبعثرة هنا وهناك . . فإلى جانب الصف المزدوج من الاروقة في الكابيتول الذي احتوته بناية جديدة ، أود أن أضيف هذه التماثيل الرخامية الخمسة فقط : أربعة منها في حمامات قسطنطين ، اثنان منها يقفان إلى جوار حصانيهما ـ وهما من عمل فيدياس وبراكستيلس ـ واثنان مستلقيان ، والخامس في باحة مارس (إله الحرب) . . وهناك تمثال واحد فقط لفارس من البرونز اللماع سبق أن أهداه سيفيروس سبتميوس إلى الباسيليقا (وهو مبنى روماني) . .

وتلك تلة الكابيتول التي كانت مرة قمة الامبراطورية الرومانية وقلبها ، وقلعة

العـالم كله ، والتي يخـشـاها الملوك والأمـراء ، التلة التي ارتقـاها كل هؤلاء الأباطرة بشموخ وانتصار ، وزينتّها الهدايا والغنائم من هذا العدد الوفير من البشر . . إنها ، وقد كـانت قـبلة الأنظار ، تقبع اليـوم مـهـجـورة خـربة ، وقـد تحولت من حـال إلى حـال ، فـصـارت شـجـيـرات الكروم تحـتل مـقـاعـد الشـيـوخ وأضحى الكابيتـول وعـاءً للروث والقاذورات . .)

لهذا السـبب ، بقيت روما تهـيمن بظلها أبداً على إنسانيي إيطاليا ، وكـانت أي مساهمة لإحياء الآداب والفنون كافية لتأمين الخلود للكاتب أو الفنان أو لنصيريهما . ولهـذا الـسـبب أيضـاً ، وبعـد ثلاثين عـامـاً من مـرثاة بوجـيـو ، يذكـر بلاتينا ، مـؤرخ البابوات ، ان نيقولا الخامس الذي كان نفسه إنسانياً متضلعاً ومحترفاً (بدأ ببناء القنطرة الكبيـرة للجزء الناتئ من كنيسـة القـديس بطرس ، نصف الدائري ، الذي شاعت تسميته بالمنبر ، وبفضلها صارت الكنيسة تتسم بمزيد من المهابة وأوسع احتواءً لأعداد غفيرة من الناس . وأعاد ترميم جسر ميلفيان وأقام بلاطاً فخماً ضم حمامات فيـتربو . وبفـضل تشريعـاته رُصفت شوارع روما كلها وكُسيت ونظفت . وحين مات نقشت على ضريحه هذه العبارة اللائقة : هنا ترقد عظام البابا نيقولا الخامس الذي أعاد العصر الذهبي إليك يا روما) .

تميل المجتمعات الارستقراطيـة إلى الاشادة بمنجزات أسلافها ومآثرهم ، ولكن إيطاليي عصر النهضة تطلعوا إلى أبعد من هذا وأعمق في تاريخهم ليتلمسوا أجدادهم الروحـانيين في روما القـديمة . ولقـد أدركوا أن الهـدف الذي كـانوا يسعون اليه يتعـذر على مجـتمع إقطاعي أن يستوعبه ، ناهيك عن مضاهاته . فالمجتمع الحـديث ـ في مظاهره الإدارية والرأسمالية والسياسية مهما كانت ـ كان قد وُلد في إيطاليا في أواخر العصور الوسطى ، والانشقاق الكبير الذي حصل في القرن الرابع عشر وإقصاء البابوية إلى آفينيون كان يعني أن القوة المركزية العظيمة (لا الموروثة) قد أقصيت عن السـاحة الإيطالية ، وان المجتمعات الأوليغارية (حكم القلة) في فلورنسا والبندقية استطاعت أن تخلق من نفسـهـا قوىً رائدة ، بل قـائدة ، لإيطاليـا ، وكـانت الريادة في البندقيـة بحرية وفي فلورنسا ماليـة . إن مهـارة الفلورنسيين وخبرتهم في عالم الصيرفة وفي عمليات تجارية عالمية واسعة إنما قامت ، في معظمها ، بفضل تجارة الصوف ، مما يعني ان هناك تبادلاً تجارياً يومياً مع انكلترا وبورغندي . وهذا بدوره يعني انتشار نسبة عالية جداً من التربية والثقافة بين أبناء الطبقات الحاكمة الفلورنسيـة . وهذه الطبقات



دوناتيلو : ماجدلين

سرعان ما أصبحت راعية للفن الإنساني الجديد ونصيرته ، وفي الوقت المناسب خلقت جمهوراً صار يقدم على شراء الكتب التي تيسرت بفضل الطباعة ، فقد استطاع الناس أن يستثمروا قدراتهم الخاصة بحرية أكبر من الارستقراطية الاقطاعية التي كانت محددة ، كدأبها ، بالكنيسة أو بالمسلك العسكري الفظ نسبياً . ولقد أنجبت أسرة ميديشي ، على سبيل المثال ، أعداداً من الصيرفيين المثقفين وتجار

الصوف ، وسياسياً متذوقاً للفلسفة الأفلاطونية ، وأميراً شاعراً ، واثنين من البابوات ، وقائداً للمرتزقة .

إن عدداً كبيراً من مدارس الرسم الإيطالية نشأ من العناصر المختلفة في كل مدينة . فالبندقية مثلاً ، باهتماماتها الشرقية ، صارت بطبيعة الحال أكثر بيزنطية في نظرتها من فلورنسا . وفلورنسا التي حظيت ، لحسن حظها ، بحكم أسرة ميديشي لستين سنة منذ العام ١٤٣٤ ، استأثرت بقلب النهضة بفضل قوتها الاقتصادية أولاً ، واستقرارها ثانياً . وحالما سقط حكم ميديشي في العام ١٤٩٤ ، انتقلت زعامة إيطاليا إلى روما ، التي عادت آنذاك لتكون مركزاً للبابوية المتجددة والقوية . ويمثل حكم يوليوس الثاني (١٥٠٣ ـ ١٥١٣) إحدى الفترات العظيمة للإنسانية ، لكنه ما لبث أن اختفى سريعاً . وكانت الدول القومية الجديدة ، وفي مقدمتها فرنسا وإنكلترا ، تتنامى قوة وبأساً بسرعة . وفي العام ١٤٩٤ ، عرف الفرنسيون كم كان سهلاً عليهم غزو إيطاليا وإخضاع الدويلات المتفردة الصغيرة لسلطانهم ، واستوعب الإيطاليون الدرس في وحدة مصيرهم متأخراً ، بعد الاستباحة المروعة لروما في العام ١٥٢٧ ، وقد تقاتلت فرنسا واسبانيا للسيطرة على شبه الجزيرة الإيطالية المضعضعة . ولم يتسن للإيطاليين أن ينعموا مجدداً بحريتهم ويتحكموا بمصيرهم حتى أواخر القرن التاسع عشر على الرغم من أنهم ظلوا أسياد الثقافة في العالم خلال القرن السادس عشر ، وفي القرن السابع عشر كانت القوى الروحانية المناهضة للحركة الإصلاحية تتحرك بتوجيه من روما .

يكاد تاريخ بورغندي في القرن الخامس عشر يكون على عكس ذلك تماماً . فالدوقية الصغيرة المحصورة بين فرنسا والامبراطورية كانت تعتمد في معيشتها على موانئ بروغ ، وعلى أنتويرب لاحقاً ، وعلى تجارة الصوف مع إنكلترا وإيطاليا . ومن اجل المحافظة على استقلالها عمد حكام بورغندي ، ابتداءً من جون الشجاع الذي اغتاله الفرنسيون في العام ١٤١٩ وانتهاءً بشارل المقدام الذي قُتل في معركة مع السويسريين في العام ١٤٧٧ ، إلى إشاعة المظاهر الأرستقراطية والإقطاعية أملاً في أن تصبح بورغندي حقاً المملكة الوسطى التي قُدّر لها أن تكون . ويمكن تبيّن الاستغلال السياسي الناجم من الخيلاء الإقطاعي في منظمة (أخوية الصوف الذهبي) المؤسسة في العام ١٤٢٩ التي كانت مقصورة في عضويتها على فئة ارستقراطية صرف ، وهي تلي في المرتبة (أخوية وسام ربطة الساق البريطانية) . وبحكمة وبعد نظر ، عقد

حكامها سلسلة من التحالفات الهشة ـ أهمها مع الإنكليز الذين كانوا بحاجة إلى اصوافهم ـ ضد الفرنسيين الذين كانوا يخشون غزوهم . إن زواج شارل المقدام بمارغريت ، من يورك ، في العام ١٤٦٨ كان جزءاً من هذه السياسة . لكن هذه التحالفات ما لبثت أن انهارت حين قُتل شارل في نانسي بأيدي السويسريين ، حلفاء لويس الحادي عشر ملك فرنسا ، وبالتالي أُلحقت بورغندي بالأمبراطورية . وحين اتحدت إسبانيا والأمبراطورية تحت حكم شارل الخامس ، كانت بورغندي هي أحد اسباب الصراع الفرنسي ـ الإسباني الذي نشب في إيطاليا في القرن السادس عشر .



الفصل الثاني

ليس من المستغرب أبداً أن يظهر أسلوب جديد في الفنون ليصاحب أسلوباً أقدم منه ، ثم يحلّ محله في أعقابه . فتاريخ الصراعات المبكرة للانطباعية يقدم لنا مثلاً ناطقاً : كيف أن أفكاراً جديدة ، بعد أن تواجه بأقوى معارضة ، تستطيع أن تفرض نفسها بحيث تصبح ، في غضون نصف قرن او نحوه ، الأسلوب الأكاديمي المقبول ، ثم تزاح جانباً بدورها لتحل محلها رؤية طريّة . إن ما يثير اهتماماً فريداً بشأن تاريخ الفنون في فلورنسا في الربع الأول من القرن الخامس عشر هو أن أسلوبين ، وليس أسلوباً واحداً ، كانا يسعيان لإثبات وجودهما في مواجهة الأشكال التقليدية . في القرن الذي سبق كان جيوتو Giotto قد سلط رؤية جديدة أكثر إنسانية على فنون أوربا الغربية : تشبيهات لمشاهد من الإنجيل ، او حياة القديسين ، تعتمد على حركات المُمّثَلين الدرامية وتعبيرات وجوههم ، والهيئات البشرية التي تؤدي الفعل وتجعله أيسر فهماً وحيوية إنما تقوم بهذا من خلال الفورية لسجيتها الطبيعية .

حقق جيوتو خطوات متقدمة هائلة في تقنية تمثيل الجسم البشري بطريقة أكثر واقعية من أي ممارسة سابقة منذ الفن الكلاسيكي القديم . لقد استمد كثيراً من إلهامه من النحت ، وفي صدقه للطبيعة كان يحذو حذو سابقيه : نيقولا وجيوفاني بيسانو اللذين كان نحتهما نفسه من وحي الفن القديم (الأنتيك) .

منذ مطلع القرن الرابع عشر ، ارتبطت الفنون التشبيهية في إيطاليا ، في جانب منها ، بتراث الفن الروماني وبخاصة النحت ، وفي جانب آخر بالإمكانات الدرامية المتأصلة في فحوى الدين المسيحي . إن الموت الأسود (الطاعون) في العام ١٣٤٨ قضى على الحركة التي أرسى قاعدتها جيوتو ولم يتسنَ الإفادة من أفكاره من جديد حتى أوائل القرن الخامس عشر .

في أواخر القرن الرابع عشر نحا الفن منحىً رجعياً حد التطرف ، وسبب ذلك في جزء منه ناجم عن الموت الأسود بالذات ، وفي جزء آخر ربما لأنه لم يكن هناك فنان بارز بوسعه أن يواصل النهج الذي سار عليه جيوتو . وفي نهاية القرن تماماً انزاحت الغمامة نوعاً ما ، وسرت موجة من الفرح بالحياة والتمتع بمباهج هذا العالم في بلاط بورغندي المتمركز في ديجون . من ناحية الأسلوب ، حقق هذا الفن بعض الابتكارات ، لكنه أشّر كذلك توجهاً جديداً إلى العالم ، أكثر بهجة وتذوقاً ، وذا أناقة

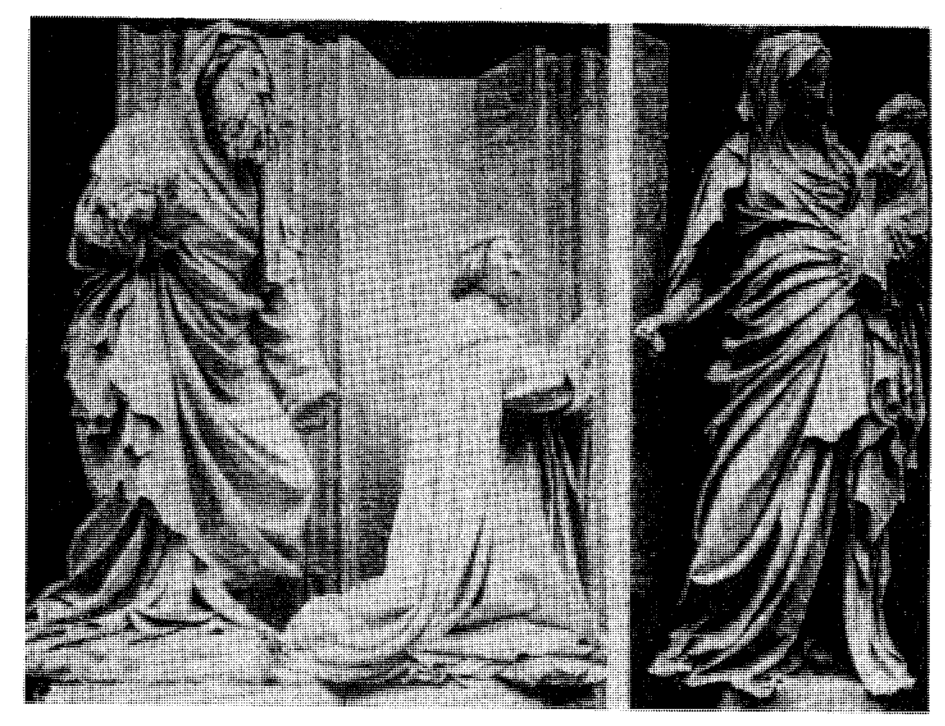
متعمدة بل ومُتكلفة ، وما لبث ان صار نمطاً شائعاً وانتشر بسرعة إلى فرنسا وإيطاليا . بالامكان رؤية أمثلة مميزة لهذا الأسلوب الذي أطلق عليه الأسلوب القوطي(*) العالمي في عملين أُنجزا لبلاط بورغندي : أولهما ، قطعة المذبح التي قد تكون القطعة الوحيدة الباقية من سلسلة أعمال أُنيط تنفيذها بميلكوار برويدرلام Melchoir Broe-derlam بعد العام ١٣٩٠ لأجل (دار السجلات) في شامينول ، قرب ديجون ، وهي مؤسسة دوقية مخصصة لإيواء قبور الأسرة ، لذلك فهي مقر يتصف بسخاء فاخر . يتألف عمل برويدرلام من زوج لجناحين مرسومين ، غريبي الشكل ، يضمان قطعة مذبح خشبية منقوشة ، يحتوي داخل كل جناح على مشهدين : (البشارة) و(الزيارة) في اللوح الأيسر ، و(التجلي) و(الهروب إلى مصر) في اللوح الأيمن . أنها ، في رقتها الهشة تقريباً وألوانها الصافية اللامعة ، تمتلك حساسية لشعور متيقظ تواً بالتفصيل الطبيعي ، بلعبة الضوء على الصخور والاوراد ، برؤية تصويرية لطيور محلقة وقلاع صغيرة مدببة تتوج أبراجاً مسنّنة ، بأنماط لأرصفة مكسوة ضمن أبنية بالغة الصغر حيث تجلس (العذراء) لتستقبل زائرها الملاك ، أو حيث يُقدم المسيح الوليد إلى سيميون . ليس هناك إلا النزر اليسير المعروف عن برويدرلام . لقد قدم من بيريس ، وجاء ذكره عدة مرات في حسابات فيليب المقدام ، دوق بورغندي ، كرسام له من العام ١٣٨٥ فصاعداً ، وبأنه استخدم لأداء سائر المهمات المختلفة ، من زخرفة حجرات القلعة في هيزدن إلى تصميم كساء الأرضيات ورسم قطع المذابح . كما لم يعرف شيء عن تدريبه وقليل سواه عن حياته سوى ما يتعلق بفترة رعايته ، بأنه كان في باريس بين الأعوام ١٣٩٠ - ١٣٩٥ ، وبأنه مات حوالي العام ١٤٠٩ أو بعده . لكن الشَبه بين عمله الوحيد المتبقي ونتاجات الرسامين الجيوتسكيين (نسبة إلى الفنان جيوتو ومن رسم على غراره) في سيينا ، مثل سيمون مارتيني والإخوة لورينزيتي ، لايمكن إغفاله لمجرد الاعتقاد بأنه مثل من تلك الأمثال التي تحدث مصادفة في الفنون ، فهو في الحقيقة من نتائج التأثير الطاغي لتيار واسع المدى في الفكر والثقافة . إنه في هذه الحالة يدل على انتشار الأفكار من إيطاليا إلى افينيون التي بحكم وجود كرسي البابوية فيها لأكثر من سبعين سنة ، كانت مركزاً لذيوع

(*) القوطي Gothic: طراز في العمارة نشأ في شمالي فرنسا وانتشر في أوربا الغربية من منتصف القرن (١٢) إلى أوائل القرن (١٦) للميلاد ، ويتميز بالعقود مستدقة الرؤوس .

الأفكار الإيطالية وبالتالي اختراق الشمال القوطي بالتأثير المنبثق من إيطاليا ، وهو اختراق حمل في النهاية أنضج ثمراته في الوصل الذي حصل بين الشمال والجنوب متوحداً بالأسلوب القوطي العالمي .

إن البناية المقُبّبة في جوار الغرفة الصغيرة حيث تجلس (العذراء المبشّرة) ، وارتداد فضاءات الغرفة الواحد خلف الآخر ، والزخرفة التشجيرية الرهيفة ، والأعمدة الدقيقة ، والفضاء المركزي حيث يقام التجلي ، وحتى نظام الكواليس للمشهد الطبيعي حيث يتولد الإحساس بالارتداد بانعطاف المجاز بين الكتل الصخرية في سلسلة من المنحرفات . . كل هذا يوحي بأن برويدرلام كان ، في مرحلة ما من سيرته ، على صلة بالصيغ الإيطالية . لقد حوّلها إلى شيء اكثر (شمالية) بتضمينها تفصيلات صورية مأخوذة من الأناجيل المحّرفة ، ذلك الموجز المفضل لقصص طريفة وإضافات خلابة على الحكاية الإنجيلية المتزمتة ، والتي بقدر ما تنعش الصورة بتفصيلات ممتعة بقدر ما تُضعف كذلك من تأثيرها بإضفاء حوادث تزويقية على الأفكار العقائدية الصارمة للكتاب المقدس (العهد الجديد) .

من بين الموالين الذين قدروا أجنحة برويدرلام حق قدرها كان النحات كلاوس سلوتر Claus Sluter . ومن أجل الدير نفسه في شامينول ، صنع نحت الرواق الرئيس الذي يمثل الدوق والدوقة ، فيليب وزوجته ، يقدمهما راعياهما القديسان إلى (العذراء) الواقفة في الفسحة بين البابين المزدوجين للمدخل . إن الشخوص الاربعة للواهبَين الدوقيين ولراعييهما القديسَين : النابضة بالحياة ، الواقعية ، المشرقة ، المُغلّفة بالطيات الضخمة لثياب منسدلة ، تستأثر بالأبواب فتملأ رحابها . وفي الفجوة ، ترنو (العذراء) إلى الطفل ، ويلتف جلبابها الثقيل حولها بطيات إيقاعية غائرة ، وينحرف بدنها كله ليطور أتم مواجهة لوقفتها بينما تحقق يدها الممتدة والحركة التي تسند بها المسيح الطفل على وركها ، في عين الوقت ، مهابة نصُبية ولطافة رقيقة لامثيل لها . كذلك يحتوي الدير على تحفة سلوتر الرائعة (بئر موسى) الذي تهشم جزء منه خلال الثورة الفرنسية ، فغدا القسم العلوي منه بما فيه (الصلب) الآن كسرة متضررة لا أكثر ، ولم تسلم سوى مجموعة الرُسل الستة المحيطة بالقاعدة . انها تثير الدهشة بالخواص التي تبطنها الملاحظة الشديدة للطبيعة والمبالغة المقصودة للأسلوب ، بالضخامة الهائلة للأشخاص والطريقة التي نجم عنها هذا الاستيعاب للتفصيل المذهل . إنها إذا ما قورنت مع استخدام برويدرلام الرقة والنعومة للتفصيل ، فهي إذن



كلاوس سلوتر : العذراء

كلاوس سلوتر : فيليب ، دوق بورغندي ، وراعيه القديس

التناقض نفسه كذلك الذي تطرحه المواجهة بين جنتيل دا فابريانو ومازاشيو ، وأبرز ما يناظرهما من الفنانين في فلورنسا بعد بضع سنوات ، وأقصد بهما غيبرتي ودوناتيلو .

قد تكون أكثر الأعمال نجاحاً وشهرة لهيمنة الأسلوب القوطي العالمي هي المخطوطة المعروفة باسم (الساعات الغنية جداً) المصنوعة لدوق بيري ، عم شارل الخامس ملك فرنسا وشقيق فيليب المقدام دوق بورغندي . لقد أكمل معظم هذه المخطوطة قبل العام ١٤١٦ الإخوة الثلاثة : بول وهينيكوين وهيرمان من آل ليمبورغ . وقد وردت أول اشارة إلى هؤلاء الثلاثة وهم أطفال في حسابات دوقية بورغندي حوالي العام ١٤٠٠ ، لذا فليس من المستغرب أن تتضمن السمات الأسلوبية لقطعة المذبح التي صنعها برويدرلام ولزخرفيات الإخوة ليمبورغ ، الكثير من الصفات المشتركة . إن هذه الأعمال هي في جوهرها من نتاجات فن البلاط ، فمضمون الصور مُعبر عنه بأسلوب هو بحد ذاته تطوير لشيء غابر في أساسه ، ولذا يكون أسهل تقبلاً



كلاوس سلوتر : موسى ، تفصيل في بئر موسى

لأنه أيسر استيعاباً . إن الأشكال الرفيعة والأنيقة ليس لها وزن حقيقي ، وكان الفنان أكثر أهتماما بالأزياء الثمينة والمنمقة من أي محاولة لتمثيل الأشخاص بأبعاد ثلاثة . أكثر من هذا ، إن الملابس ، وبخاصة قبعات السيدات ، هي في قمة (الموضة) ، فبورغندي آنذاك كانت هي التي تصدّر الأزياء لكل أوربا . إن الخيول والكلاب مرسومة بواقعية شديدة للتفصيل ، لكن الشخوص والحيوانات معروضة إزاء خلفية أقرب إلى النسيج المطرز منه إلى فضاء ثلاثي الابعاد ، وهذا ـ تحديداً ـ ما يميز الأسلوب القوطي العالمي عن الأسلوب البطولي الذي اقترن بالفنانين الفلورنسيين العظام في أوائل القرن الخامس عشر . من السهل أن نفهم أن الأعمال التي تتصف بهذه السمات الزخرفية ستنال حتماً تقدير الرعاة الموسرين وإعجابهم ، وهم الذين لايفهمون إلا القليل ولا يأبهون بالخواص الرفيعة للرسم والنحت ؛ وهذا الاستهواء الآني ، أو (الطلب الجاهز) ، يفسر لنا السرعة التي انتشر بها هذا الأسلوب في أقاصي اوربا .

إن وصول هذا الأسلوب إلى فلورنسا يتضح عند لورينزو موناكو Lorenzo Monaco الذي كانت اعماله كلها في العام ١٤١٤ ، وحتى بعده ، تخضع للتقليد الجيوتسكي بشكل أو بآخر . إن لورينزو ، الذي ربما وُلد حوالي العام ١٣٧٠ - ١٣٧٢ ، وربما مات في العام ١٤٢٥ ، كان من سيينا ، ثم استقر في فلورنسا وأصبح من طائفة الآباء الكمالدولنسيين في دير (سانتا ماريا ديجلي انجيلي) حيث كانت هناك مدرسة معروفة لزخرفيي المخطوطات . كان أنموذجاً لرسامي الفترة المتأخرة للقرن الرابع عشر الذين كان فنهم يقوم على خلفاء جيوتو وعلى فن سيينا لبداية القرن الرابع عشر . إن هذا الأسلوب التقليدي البحت الذي طغى على فلورنسا في ذلك الحين يمكن رؤيته في نسختين له لـ (تتويج العذراء) ؛ إحداهما مؤرخة في العام ١٤١٣ (أي ١٤١٤ بالتقويم الجديد) والأخرى المماثلة لها جداً في حدود التاريخ نفسه في أغلب الظن . إن كلتا القطعتين تمثلان خير تمثيل قطع مذابح القرن الرابع عشر : بخلفيات مذهبة وأشكال مسطحة شبحية إزاءها ، لكي تؤلف أنماطاً براقة ملونة ثنائية البعد ، مع مجرد تمثيل ، محدود ومألوف ، للفضاء في الصورة ؛ أو للصلابة في الأجسام . إن تأثير الأسلوب القوطي العالمي واضح في عمل لورينزو (سجود المجوس) غير المؤرخ ، لكنه لابد أن يكون من ضمن أعماله الأخيرة . هنا خلق شيئاً مختلفا كليا لكنه مستند على جنتيل دافابريانو بوضوح .

يمكن تحديد تاريخ الانتصار الساحق للأسلوب القوطي العالمي بدقة بوصول جنتيل دافابريانو (١٣٧٠ - ١٤٢٧) Gentile da Fabriano إلى فلورنسا . كان بالا ستروزي ، ذو الثراء الواسع ، قد كلفه برسم (سجود المجوس) التي اكتملت في أيار ١٤٢٣ ، ومن المحتمل أن يكون لهذه اللوحة تأثيرها في صورة لورينزو موناكو بالاسم نفسه . إن صورة لورينزو مقسمة بالتساوي بالقواطع المقوسة الثلاثة للإطار . إن (المادونا ـ العذراء)(*) الممسكة بالمسيح الوليد الجالس على ركبتيها ، ومع القديس جوزيف الراكع عند قدميها ، قد أقصيت إلى أصى اليسار حيث يمثل البناء النظامي الغريب الحظيرة التي تؤوي بهائم (الميلاد) وهي تمضغ طعامها بقناعة . أما اللوحان الآخران فقد مُلئا بالمجوس وبجمع من أتباعهم وهم يرتدون طرازاً غريباً من القبعات والعمائم المدببة ، بلحىً مجعدة وجلابيب بحواشٍ مطرزة ، وسيوف معقوفة طويلة . هناك خيول وكلاب وجمال تتضاءل في قمم الجبالً الموحشة والمسننة ، تضاء بوهج النور المحيط بالملاك الذي يطلّ على الرعاة ، وبالشعاع الشاحب للفجر يغمر أبراج المدينة الكثيرة ، المعلقة بسفح التلال البعيدة . إن الفضاء المسكون بالاشخاص هو من الصغر بحيث لايكاد يتسع لمثل هذا الجمع الكبير ، ووقفاتهم ، كما هي تجهيزاتهم ، تفضح الأفكار الجديدة للفن البلاطي الذي قدم لتّوه من الشمال . في الواقع ، إن النوعية الغريبة لأتباع المجوس لاتوحي بواقعية في التفصيل قُصد منها فقط المبالغة في التأثير ، بل بتأثير القصص المستمدة من مصدر شرقي ـ مغامرات ماركو بولو وقد تحولت إلى غطاء خلفي لتصورات مسيحية يومية ، وترجمة الخيال الأدبي (الفنتزة) للقصة والخرافة إلى فن ديني .

غادر جنتيل فلورنسا في العام ١٤٢٥ قاصداً روما عن طريق سيينا واورفيتو . وعند وفاته في العام ١٤٢٧ كان مايزال منهمكاً بالعمل على سلسلة الاعمال الجصية (الفريسكو) في كنيسة القديس يوحنا لاتيران ، لكن هذه (الفريسكوات) ، شأنها شأن أعماله المبكرة (لفريسكوات) تاريخية لبلاط الدوج في البندقية ، تعرضت إلى دمار شامل . وقد تولى تكملة الاعمال التي بدأ بها في بلاط الدوج من بعده انطونيو بيسانيلو Antonio Pisanello الذي ربما يكون قد وُلد في العام ١٣٩٥ ، ومن الجائز أنه كان يعمل بأمرة جنتيل ، إذ إنه خلفه بالعمل في البندقية بين الأعوام

(*) مادونا :Madonna تعني السيدة ، كناية عن مريم العذراء



إخوة ليمبورغ : شهر أيار من «الساعات الغنية جداً»

١٤١٥ - ١٤٢٢ ، وكذلك بالعمل في لاتيران في العام ١٤٢٧ . ان شغف بيسانيلو بالطيور والحيوانات والأزياء ربما يرشحه لأن يكون الداعية المثالي للأسلوب القوطي العالمي حتى وفاته في العام ١٤٥٥ او ١٤٥٦ ، لكنه على أي حال لم يكن الوحيد في ذلك . إن لوحة (حديقة الفردوس) قد تُنسب إلى بيسانيلو أكثر مما تُنسب إلى ستيفانو ، من فيرونا ، الذي ربما يكون أستاذ بيسانيلو قبل سفره إلى البندقية . هناك (حديقة فردوس) مماثلة بسحرها لتلك التي تُنسب إلى بيسانيلو ، أنجزها أستاذ ألماني



جنتيل دافابريانو : سجود المجوس

مجهول كان يعمل في حدود العام ١٤١٥ ، وهي بدورها تفصح تماماً عن الأسلوب الأخاذ والرشيق ذاته المفعم برقة العاطفة ورهافة التفصيل الذي ينأى عن المثل الجمالية المتزمتة . إن ولع بيسانيلو بالتفصيل جعله رساماً شخوصياً بارعاً ، وكان من أوائل رسامي الأوسمة وأعظمهم ، ويعود تاريخ أقدم وسام منسوب إليه إلى العام ١٤٣٨ .

من بين النقاط المثيرة للاهتمام حول رسامي القوطية العالمية هي الإفادة من استخدام الرسوم التخطيطية . لم يبق من رسوم مازاشيو شيء على الاطلاق بينما هناك رسوم لبيسانيلو ، مثلاً ، كثيرة جداً . ومن الواضح أن الرسام استخدم تخطيطاته لا كأرضية تجريبية لتكويناته بل كمادة خام لتفصيلات صور . إن متحف اللوفر يحتوي على مئات الرسوم ، أكثرها رسمها بيسانيلو نفسه والبقية عبارة عن نسخ ورسوم لتلامذة وفنانين آخرين ـ جياد وكلاب وحيوانات ضارية وأزياء ورؤوس لمنغوليين وتاتاريين ونباتات ورجال معلقين على المشانق ـ كلها مُجمعّة كمنجم لمادة نافعة يمكن أن يسُتعان بها في التفصيلات المتقنة للرسوم .

إن الاختلاف الحاد هو ذاك الذي نشأ بين الأسلوبين اللذين حاولا أن يحلاّ في فلورنسا في بداية القرن الخامس عشر محل تقليد جيوتو الآذن بالزوال ، ومن ضمن هذا الاختلاف التناقضات المشهودة الحاصلة بين جنتيل ومازاشيو من جهة وغيبرتي ودوناتيلو من جهة أخرى ، والواقع أن هذا الاختلاف أضحى (الفاصل العظيم) في القرن الخامس عشر ، والمقارنة المتفحصة بين مثلين أساسيين ستساعد على توضيح طبيعته الجوهرية .

بعد أن أنهى جنتيل رسم (السجود) في ستروزي ، رسم قطعة مذبح كواراتيسي (وهو مقطع الأوصال حالياً) وأكمله في أيار ١٤٢٥ . أنه يتألف في الاصل من (العذراء والطفل) في المركز يحيط بهما من كل جانب قديسان . إن للصورة نفس السحر والتسطيح والخاصية التزيينية والإتقان الأمثل والأثير لدى رسام القوطية العالمية . على قماشة مطرزة غامقة نُثرت عليها الأزهار تجلس (العذراء) رقيقة بوجهها العليل وهي تحتضن (الطفل) الجميل ، وعلى كلا الجانبين تطل ملائكة صغار من وراء الستارة الخلفية ، إن نغمات اللحم هشة باهتة ، والتعبير يكاد يكون خاوياً . إن القديسين الاربعة يرتدون أيضاً النوع نفسه من الملابس المؤسلبة الانيقة ، الموشاة بنماذج ثرة متموجة وبحواشٍ محززة وتطريزات كثة .

إن (العذراء والطفل) التي رسمها مازاشيو تختلف كثيراً . ومثلها مثل قطعة مذبح كواراتيسي فقد تقطعت أوصالها ولم يتبق منها إلا شظايا قليلة . ان اللوحة الوسطى تدهشنا فوراً لتناقضها التام مع كل الأشياء التي ينادي بها جنتيل . فـ (العذراء) ليست جميلة و(الطفل) قبيح ، لكنها تتربع على عرشها باعتداد وتضفي أرديتها الثقيلة المزيد على سعة قوامها ، والضوء القوي المسلط من اليسار يلقي ظلالاً بحيث يجعل الإحساس بالارتداد والعمق الداخلي ضمن الصورة متكاملاً . وقبالة العرش جلس اثنان من الملائكة الصغار يعزفان على آلتيهما الموسيقية وهما أيضاً ، بتأثير الضوء الساقط عليهما والظلال التي يحدثها ، يزيدان من الإحساس بالعمق والارتداد ، ومع الملاكين الصغيرين الآخرين اللذين يقفان خلف العرش ، نصفهما مختفٍ ونصفهما الآخر في الظل ، يتولد على التو الإيهام بفضاء داخلي محكم . إن توزع الضوء والظل يلعب دوره عبر ملامح (العذراء) وعبر جسم (الطفل) بحيث أنه لايستلقي كنمط مسطح على عباءة أمه الزرقاء بل يؤلف كتلة نحتية صلدة تقبع بكل ثقلها على ركبتها . كذلك فإن للقديسين اللذين يحيطان بالسيدة العذراء هذا التأثير

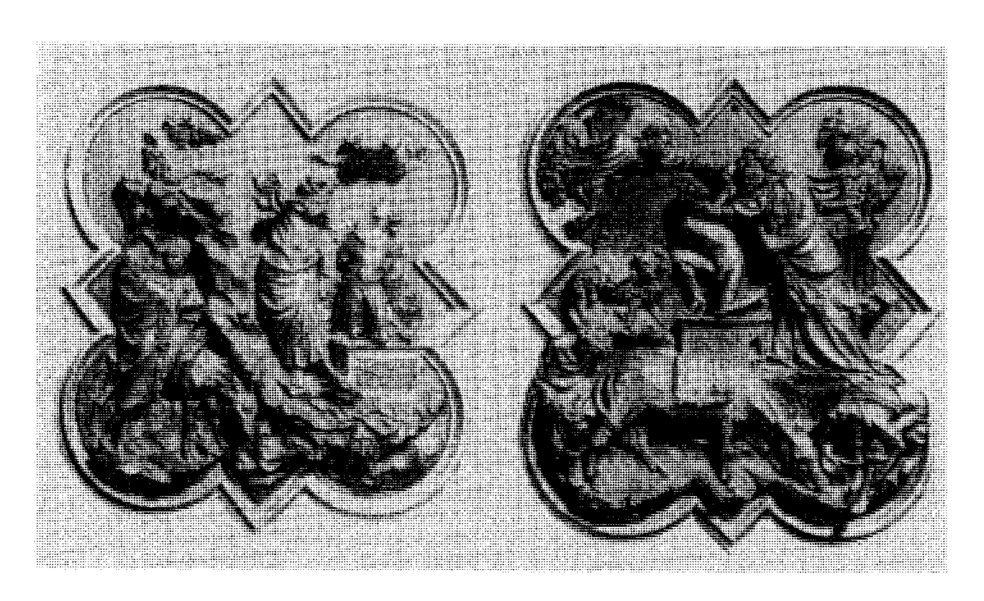
القوي على الضوء والظل بحيث أنهما ، على الرغم من أرضيتهما المذهبة ، يقفان بحيوية وبواقعية مذهلة لملامح ثقيلة فجة وبكتلة ضخمة . إن النقطة الفاصلة تكمن في هذا التحول بالإحساس من الاهتمام بطبيعية زخرفية صرف إلى واقعية حية جديدة ، لكن ينبغي ألا يخالجنا التصور بأن القوطية العالمية قد تلاشت نتيجة ذلك : إنها ماتزال قائمة . فعلى الرغم من مكانة مازاشيو المرموقة وعلى الرغم من التأثير الذي أحدثته لوحاته الجصية (الفريسكو) في مصلى برانكاسي ، حيث أقبل كل فناني الجيل التالي على دراستها ، فمن الواضح أن غيبرتي يمثل المواصلة على نحت المُثل القوطية العالمية والتي سعى لتحديثها لكي تتلاءم مع عصرها بالولوج في التفصيل الواقعي ، وفي المنظور في سيرته اللاحقة .

إن التناقض بين غيبرتي ودوناتيلو يماثل في وسعه ذاك الذي بين جنتيل ومازاشيو ، عدا أن دوناتيلو يقدم لنا عاملاً أبعد مدى : إنه خاصيته العاطفية المتفجرة . إن التأثير القوطي في دوناتيلو يتجلى في استخدامه الصورة الشبحية الدرامية ، لكن كل شيء فيه تتخلله واقعية مغالية ، بل الإيمان بالسماجة إذا ما اسُتخدمت لاغراض تعبيرية .

وُلد غيبرتي Ghiberti في العام ١٣٧٨ ، لذا فهو يعد من جيل جنتيل نفسه . وفي العام ١٤٠١ فاز بمسابقة لصنع زوج جديد من الأبواب لدار المعمودية في فلورنسا وكان منافساه البارزان برونيليشي وجاكوبو ديلاكور يشيا . وماتزال اللوحتان الأوليان اللتان قدمهما غيبرتي و برونيليشي موجودتين . كان المشهد المطلوب صنعه (قربان إبراهيم) ، وكلتاهما ضمن إطار معقود لزهرة رباعية مقتبسة عن زوجِ الأبواب اللذين صنعهما آندريه بيسانو . في لوحة برونيليشي يبدو الفعل شديداً ، بل عنيفاً . إن التلميحات إلى الفن القديم (الأنتيك) ، وإحدى الأشكال في المقدمة محوّرة عن الشكل الكلاسيكي (سبيناريو) ، هي خير مؤشر على تدريبه وعلى نسق تفكيره ، لكن لوحته -تقنياً- لايمكن مضاهاتها سواء بالنمذجة السلسة أو التسطيح البديع اللذين عالج بهما غيبرتي الموضوع . إن عمل برونيليشي يتكون من عدة قطع جمعت لاحقاً معاً ، لكن عمل غيبرتي يُعد نصراً تقنياً لكونه صُبّ كقطعة واحدة ، فيه ينساب العمل بسلاسة : ينزلق الملاك أرضاً هابطاً من السماء ليمسك بسكين البطريرك ، ويستدير إسحاق بجسده العاري الجميل ، ذي الإلهام الكلاسيكي ، آمناً مطمئناً نحو أبيه ونحو الملاك ، لكن اسحاق الذي صنعه برونيليشي كان مرتبكا هلعاً

يسعى جاهداً للإمساك بالسكين ،كما أن الملاك المقتحم بحركة شديدة يشدّ على يد إبراهيم في اللحظة الأخيرة . إن هذه الخواص ذاتها للرهافة والفتنة ، والانجاز الرائع ، والاستخدام المتموج للنمط والخط ، والمظهر الشبحي (Silhouette) تبدو في الأبواب التي شرع بصنعها غيبرتي في العام ١٤٠٣ وأكملها في العام ١٤٢٤ . في اللوحة التي ضمت (البشارة) مثلاً ، نجد أن للسيدة (العذراء) وهي في مكمنها الصغير نفس الانعطافة القوطية الأنموذجية ، وبحركة مفعمة برقة متناهية ترحب وتنسحب معاً قبالة زائرها السماوي . أحياناً ، تنسل مسحة أكثر حداثة . فعلى سبيل المثال ، يبدو المسيح في مشهد (الجَلْد) أقرب إلى الشكل الكلاسيكي ،لكن الجلادين المرتبين حوله بنسق متماثل ما يزالون يستخدمون صيغ النمط المتوازن والرهافة المتوارثة عن الماضي . في أحد (تعليقاته) الخاصة التي دونها في أواخر حياته والتي تعد من المصادر المهمة للتعرف على مسيرته وعلى معاصريه ، يسجل غيبرتي مفاخراً انطباعه الخاص عن نجاحه : (إن سعفة النصر قد منحها إليّ كل الخبراء وكل زملائي المنافسين ، وباجماع مطلق دون أي استثناء زفّ المجد إليّ) . وخلال سنوات تنفيذه لأول زوج من الأبواب أنجز أيضاً عدداً من الاعمال الأخرى أبرزها التمثالان على واجهة كنيسة (اورزانميكيل) : القديس يوحنا المعمدان ، الموضوع في محرابه القوطي بالغ التزويق ، مايزال ينطق بلغة القوطية العالمية . إن أرديته تنسدل بطيات ثقيلة مرتبة من أجل إيقاعها الخطي ، وحتى ثوب الشعر الخشن يملك النقاء المدروس ذاته الذي تملكه خصلات شعره وتجعيدات لحيته الرشيقة . إن الملامح حادة ومؤسلبة ، والنزعة كلها ذات اناقة وتميز . اما القديس ماثيو (المنجز بين العامين ١٤١٩-١٤٢٢ لكنه مؤرخ بالعام ١٤٢٠) فيبدو اكثر ايغالاً بالفن القديم (الأنتيك) : إنه فيلسوف كلاسيكي مع شيء من الأردية من أجل خلق أنماط متعرجة طريفة للضوء والظل ، ولكن نوعية الرأس أقرب كثيراً إلى (الأنتيك) ، والوقفة ، على الرغم من مماثلتها تقريباً لوقفة القديس يوحنا ، هي أكثر انتصاباً بما يكفي لجعلها أنيقة دون إضعافها في غمرة الرفاهية الأكثر طراوة للتمثال السابق .

إن هذا الهوى (بالأنتيك) وهذا التحوير لسياقه القوطي ، هو واحد من الخصائص الأولى التي تباغت المرء في زوج الأبواب التي نفذها بين الأعوام ١٤٢٠- ١٤٥٢ والتي كانت استمراراً للمهمة الاولى التي كُلّف بها . إنها هي الأبواب التي وصفها ميكيلا نجيلو بـ(بوابات الجنة) ، وفيها ابتعد غيبرتي تماماً عن : أولاً ، عن التعاليم



لورينزو موناكو : تتويج العذراء

الأصلية التي عُهدت إليه ، وثانياً ، عن النسق الموجود في الزوج الأول من الأبواب . فبدلاً من الحكايات العشرين والشخوص الثمانية المنفردة التي تغطي الزهرات الرباعية الصغيرة في زوج أبوابه الأول ، فإن الزوج الثاني مُقّسم إلى عشرة ألواح كبيرة كل منها يحتوي على مشهد من (العهد القديم) هو في غاية الإتقان والتعقيد . ففي (خلق وسقوط الإنسان) مثلاً ، جرى تمثيل خمسة احداث منفصلة من سفر التكوين ، كما ان استخدام أعماق متفاوتة للنحت الناتئ (الريليف) للإيحاء بالارتداد هو في غاية النقاء . إن هذا الاستخدام لرهافات الريليف في مشهد (يعقوب وعيسى) يسمح لغيبرتي بطرح حوادث متنوعة لحكايات ضمن إطار معماري يرتد إلى مسافة غير محدودة ، ويعينه مع ذلك على فعل ذلك دون المساس بالوحدة البنائية للسطح . في (قصة يوسف) هناك جمع غفير يشارك في الحدث الأساس أمام المبنىٰ المدور الذي يشكل الخلفية ، مع ذلك وعلى الرغم من عدد المُمثّلين فإن المشهد يحقق تكاملاً ووحدة بسحر متموج رقيق ، لكن هذا الولع الجديد بالوضع المنظوري فرض منطقاً جديداً ونظاماً جديداً . من العبث التكهن بالقدر الذي تأثر به غيبرتي في عمله هذا بدوناتيلو ، فقد استطاع دوناتيلو Donatello في تلك الفترة أن يزيحه جانباً ويحل محله كأهم نحات فلورنسي ، بل كان في الواقع يمثل القوة الكبرى في



غيبرتي : القديس يوحنا المعمدان

غيبرتي : القديس ماثيو

الفن الفلورنسي . كان أصغر من غيبرتي بثماني سنوات ، وعلى الرغم من أن فاساري قد ضمّه فعلاً إلى قائمة المتنافسين في مسابقة صنع أبواب المعمودية في العام ١٤٠١ إلا أن صغر سنه حال دون مشاركته مع الآخرين مع أنه ربما يكون قد ساهم في عمل الأبواب بحكم كونه متدرباً عند غيبرتي حتى العام ١٤٠٦ . وبعده ، انتقل للعمل برفقة ناني دي بانكو ، وفي نصب (الأنبياء) الذي نفذاه معاً للكاتدرائية لايكاد المرء يميز بين عمل أحدهما والآخر . مع ذلك ، فقد برز دوناتيلو في نهاية العقد كشخصية مستقلة وتطور سريعاً ليصبح من الفنانين الفلورنسيين المهمين في القرن الخامس عشر لايضاهيه أحد في منزلته المتفوقة خاصة بعد وفاة مازاشيو في العام ١٤٢٨ . ومن الملفت للنظر أن التأثيرات الناجمة عن فنه لم تقتصر على النحت والرسم الفلورنسي وحسب بل تركت بصماتها بقوة عبر شمالي إيطاليا وفيرارا حتى أنها بلغت البندقية بما رجّعته من صدى في أعمال مانتينا .

يُعد تمثال القديس جورج الذي صنع لمحراب خارج اورزانميكيل حوالي العام ١٤٢٠ أحد الأعمال المهمة في تطور دوناتيلو ، ليس لأهميته كقوام طليق يجّسد الفضائل المسيحية للفروسية بل لما يعنيه النحت الناتئ (الريليف) الصغير في أسفل التمثال . إنه ـ أي الريليف ـ إيذان بالأشياء المقبلة . ففيه يصرع القديس جورج التنين وهو على ظهر حصانه بينما تقف الأميرة متضرعة يقظة قبالة رواق إلى اليمين ، وقد عولج هذا الرواق وعرين التنين الصخري على الطرف المقابل بواقعية وباستخدام حساس مطلق لتدرجات الريليف لكي يضفي على اللوح الرخام الخصائص التصويرية للارتداد في الفضاء وإحساساً خيالياً بوسط حقيقي . أكثر من هذا ، صُمّم الإطار المعماري مناسباً في القياس مع الشخوص بحيث يكون للفضاء ثلاثي ـ الأبعاد علاقة بها ، وليجعل الخدعة التصويرية كاملة .

بلغت الذروة حوالي العام ١٤٢٥ ؛ ففي اللحظة التي أكمل فيها جنتيل قطعة مذبح كواراتيسي ، كان مازاشيو يعمل على حجاب بيزا ، متعدد الطبقات ، وبدأ دوناتيلو بسلسلة من الأعمال من بينها اللوح البرونز (وليمة هيرودوس) لجرن معمورية سيينا . لقد مرّ تاريخ جرن سيينا بأطوار متعددة : فقد كُلّف بعمله أصلاً عدة نحاتين ثانويين في العام ١٤١٦ ، ثم طُلب من غيبرتي إبداء مشورته في العام ١٤١٧ ، ومن ثمّ وزّع العمل بين دوناتيلو وجاكوبو ديلا كوريشيا وغيبرتي وصائغين من سيينا . إن لوح دوناتيلو يمثل اللحظة التي يُقدم فيها رأس المعمدان إلى هيرودوس في الوليمة . إنه

يعزف على نغمة مختلفة تماماً تقنياً . ولأسلوب معالجة المشهد خاصية درامية شديدة الوقع . يتراجع هيرودوس منكمشاً بفزع ، ويهّب أحد ضيوفه محتجاً ، وينكص الآخر على عقبيه وهو يخفي وجهه بيده ، ويتعلق ثالث برفيقه ، ورابع يولّي هرباً من الطاولة ، والملائكة الصغار بجوار هيرودوس منكفئون بعضهم على بعض وهم يحاولون الفرار من الغنيمة البشعة المقدمة للملك ؛ وحتى سالومي المزهوة اعتراها الارتباك جراء فعلتها . وهناك رواق يمتد وراء طاولة المحتفلين ، وفي غرفة خلف الرواق يوجد موسيقيون يعزفون ، وفي غرفة أخرى بعدها يمكن رؤية أشخاص من خلال الأقواس المفتوحة بحيث يتعاقب عدد من العناصر الفضائية الواحد تلو الآخر ، وكل منها يتناسب مع الآخر ومع الاشخاص ضمنه على أفضل حال . إن الخدعة البصرية قد تحققت بتدرجات دقيقة في عمق الريليف وبالاستخدام الرائع لطرائق المنظور المركزي . إن التناقض بين الدراما الحاصلة في الواجهة ولا أبالية أولئك القابعين في الغرف الخلفية يصّعد من الانشداد النفسي ويخلق عالماً رؤيوياً جديداً كانت له آثاره الهائلة . إن براعة دوناتيلو في التدرجات اللامحدودة للريليف يمكن تبيّنها حتى بدرجة أكبر في لوح (الصعود) الصغير ، إذ يندر أن نجد في هذا العمل أي فجوة في السطح ، كما أن مستويات النمذجة قلصت إلى أدنى حد من الرقة المتناهية بحيث لم تعد الأشكال أكثر من رسوم تخطيطية على سطح الرخام . كذلك استغل غيبرتي هذا الاستخدام للعمق المتدرج برهافة في الريليف في الزوج الثاني من أبوابه ، واستخدمه أيضاً في ريليف (تعميد المسيح) الذي صنعه لجرن سيينا ، على الرغم من أنه لم يكن أبداً بمثل تلك النقاوة التي لدى دوناتيلو نفسه .

إن النقطة المنبثقة عن ذلك تضمنت تماثلاً وتنافراً بين مازاشيو ودوناتيلو ؛ بالنسبة للأول ، هناك خلق لفضاء مثالي ، ولخديعة بصرية كاملة لعالم حقيقي ، وهذا التطابق المشهود في الهدف بين الرسام والنحات الحاصل في اللحظة نفسها تقريباً ، كاد أن يؤدي إلى الفصل بين الصيغ الأقدم الممثلة بجنتيل والأفكار الجديدة المتطورة لفناني عصر النهضة . إن الفرق المميز بين مازاشيو ودوناتيلو يكمن في خاصية النحات الدرامية ، الموجودة في أول عمل له فصاعداً ، وهذا الحس العاطفي بالمأساة قُدّر له أن يصبح العلامة المميزة لأسلوبه لاحقاً ، في الوقت الذي ترك استخدامه للخط والصورة التظليلية أثراً عالقاً في الفن الفلورنسي . وأحسن مثال على هذا هو زوج الأبواب البرونز للموهِف القديم (Old Sacristy) ـ أي غرفة المقدسات ـ في سان لورينزو في

ثلاثينات القرن الخامس عشر . إن كلاً من الألواح المشيدة يضم نبيين . إن الأشكال تومئ بعنف ، وكل تعبيرها مّركز في الحركة المتأرجحة لأرديتها وقوة إيماءاتها ، وقد أمست شبحية ذات نحت خافت إزاء أرضية مسطحة . إن دوناتيلو هنا يرد على استغلال غيبرتي لفكرته للمنظور الصوري بنحت خافت ، بالإقلاع عن ابتكاره الخاص في سبيل خلق حركة درامية وتعبير فقط .

بين الأعوام ١٤٣١ ـ ١٤٣٣ كان دوناتيلو في روما حيث يفترض أنه كان غارقاً في دراسة بقايا الفن الكلاسيكي (الأنتيك) . لم يؤخذ قط بفخامة الماضي الكلاسيكي في محاولة إعادة خلق صيغه ، وكان تأثير ذلك الماضي فيه مؤثراً من خلال استيعابه له كتراث ، كشيء بوسعه استخدامه . لم يكن عمله اللاحق مجرد (أنتيك) سطحي في مظهره ، بل إنه يدل على فهم حقيقي أبعد لفن (الأنتيك) ، وبخاصة للنحت الشخوصي الروماني ، أكثر من أي فنان آخر في القرن الخامس عشر ، ربما باستثناء مانتينا . وقد ظهرت موضوعات (ثيمات) كلاسيكية معينة بعد رحلته هذه : تمثال (داود) العاري المستوحى من رخاميات أنطونيوس من القرن الثاني ، وتمثال الفارس (غاتا ميلاتا) المستلهم من تمثال ماركوس اوريليوس الموجود حالياً قبالة مبنى (الكابيتول) ، والاستخدام الأكثر مهارة لتفصيلات العمارة الكلاسيكية في تيجان الأعمدة وفي التحلية ، على الرغم من أن هذا لم يصبح أبداً محاكاة خانعة وبقي دوماً ذا سمة فردية شديدة ، بل ومتمردة ، والاستخدام الذي ازداد أهمية للملاك الصغير (Putto) ، والوليد اللدن اللعوب الذي غالباً مانراه في الأفاريز والفسيفساء الكلاسيكية . . إما متشبثاً بأسلحة أو أدوات قربانية أو بعناقيد العنب وسط الكروم ، والتي حّورها دوناتيلو ، كما فعل الفنانون المسيحيون الأوائل ، لتتلاءم مع الأيقونية(*) المسيحية واستعملها بطلاقة في أكثر المضامين قدسية .

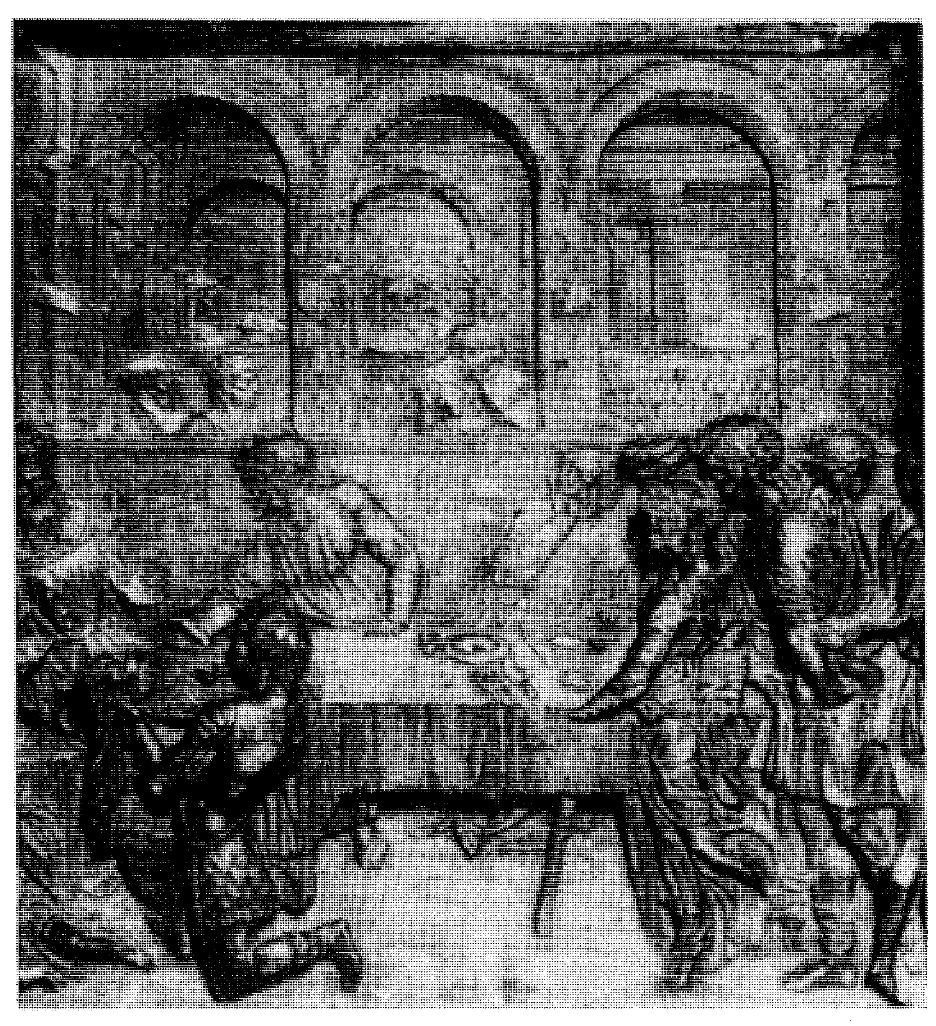
كان تمثال (داود) أول قوام عار يُصب بالبرونز منذ العصور الكلاسيكية . إن الوقفة السهلة المسترخية ، والنمذجة الرقيقة للتشكيلات ، المتموجة بيسر ونعومة تحت القشرة البرونز ، المُظلّلة بحدة أسفل القبعة الغريبة المستدقة ، المتجعدةً بسخاء في الخصلات الملتوية لرأس غوليات الصارم . . كل هذا يرجّع اصداءً فن روماني . إن

(*) الأيقونية ـ Iconography أي الآيقنة وتعني صنع الأيقونات والتمثيل عن طريق الرسم او النحت أو التصوير الزيتي .

(داود) دليل ايضاً على انبعاث الماضي الكلاسيكي وعلى البزوغ النهائي لتلك الروح الجديدة التي بشّرت بعصر النهضة : الإحساس ، لا كدرس يُلقن استظهاراً أو كأنموذج ينبغي تقليده ، بل كتطابق في الخَلَقْ ومساواة مع التراث الذي أمدّه بالإلهام ، وكمواصلة للفكر والإحساس حتى وإن كان الهدف الذي كُرسّ الفن لأجله مختلفاً تماماً . لكن هذه الهنيهات من السكينة الحزينة كانت نادرة عند دوناتيلو ، إذ سرعان ما انتابه الحنين إلى حافز التأثيرات الدرامية مجدداً ، وفتحت المهمات الكبيرة المنفذة في بادوا خلال الأعوام ١٤٤٣ ـ ١٤٥٣ فصلاً جديداً في فنه ، وهي التي حددت أيضاً سمات فن شمالي إيطاليا للخمسين سنة التالية .

هناك عملان عظيمان بقيا له حتى الآن من فترة عمله في بادوا هما : تمثال الفارس المعروف (غاتا ميلاتا) والمذبح الرئيس لسانتو في (باسيليقا) ـ كنيسة القديس أنطونيو . ان القوام الثقيل للمحارب المرتزق المنتصر ، المنتصب بثقة واسترخاء الفاتح على صهوة جواده المطهم ، ينبع أساساً من الطراز الأمبراطوري للصور الرومانية . والوجه الدميم ، ذو الشخصية المعبرة ، يستمد طابعه من الواقعية الصارخة للتماثيل النصفية التذكارية في المقابر الرومانية . لقد أعيد ترميم مذبح سانتو مراراً ، غير أن أجزاءه المختلفة ـ كالتمثال الطليق (العذراء والطفل) والقديسين الستة المحيطين بهما ، والريليفات الثلاثة لمعجزات القديس أنطونيو ، و(المنتحبة) بالبرونز ، والريليف الحجري (النواح على المسيح الميت) الموجودة حالياً خلف المذبح ـ قد حوّلت بعيداً عن مواضعها وعوالمها الاصلية .

إن السمات الاساسية للريليفات هي استغلالها المدهش للمنظور ، والنحت الخافت جداً للريليف ، والتأثير الدرامي . إن خلفية العقود الأسطوانية الضخمة في (معجزة الحمار) المتراجعة انحداراً في سطح الصورة ، والترتيب الملفت للنظر للتظليلات والدرجات في (معجزة الابن الغضوب) التي تُحد ، بأضيق ما يسمح به المشهد المسرحي ، من مساحة الفعل الدرامي ، يّذكرنا ، من ناحية ، بالبناء المحكم والرائع للفضاء في (الثالوث المقدس) لمازاشيو في (سانتا ماريا نوفيلا) ، ومن ناحية أخرى ، ببنائه لعوالم متداخلة في (وليمة هيرودوس) في سيينا . هناك جموع ضخمة من الناس تحيط بالقديس ، يندفعون جاهزين ليشهدوا معجزاته ، يتسلقون الأعمدة والبنايات فتمرق أجسادهم إلى أبعد من سطح الصورة المحدد بالإطار المعماري لتخلق عنصراً فضائياً إضافياً بالإغارة على عالم المشاهد . إن في الريليف البرونز (المنتحبة)



دوناتيلو : وليمة هيرودس

سكوناً غير مألوف ؛ فجسم المسيح العاري الثقيل مستند على الملائكة الصغار المنتحبين ، لكن نواحهم هو حزن أبدي وذو نسق آخر من الإحساس لايشبه الحزن العاطفي المحموم لمريم المجدلية في الريليف الحجري (النواح) بيد أن شدة التوتر الدرامي لاتكاد تختلف كثيراً ؛ كما في (الطفل) ذي الوجه البدين المتشبث فزعاً بأمه في ريليفات (المادونا ـ العذراء) الصغيرة ؛ في الملائكة الصغار المرحين العازفين في منحوتة (كانتوريا) لاتفصلهم عن العراك سوى شعرة ؛ في النبي الأصلع الذي تحاشى الفنان بغلظة مخاطبته ، والذي ينبىء وجهه النحيل حاد القسمات ووقفته المتغطرسة



غيبرتي : تعميد المسيح

بتلك اللهجة التوسكانية الصادرة عن الحناجر الأجشة ؛ في اللحم المتهدل والعينين الغائرتين للمجدلية المسنة المتعبة الهزيلة يلفها جلد أشعث يختلط بشعرها المنسدل بحيث يصعب التمييز بين جلد الحيوان والإنسان . وحتى في عمله الأخير غير المنجز ، وهو الريليفات البرونز على منابر سان لورينزو ، فإن المسيح في (الانبعاث) ليس ذلك المُخلّص الشاب وقد بُعث بهيبة وإجلال ، بل يبدو ضخماً عبوساً ينسلّ من قبره متثاقلاً ، متلفعاً بثياب القبر ، وكأن حركاته تنوء بوطأة الجسم البشري الذي يحوّله .

كانت شخصية دوناتيلو من الاتساع بحيث أنه استنزف في النحت الصيغ والأسلوب الذي ابتكره واستثمره . كان الذين أعقبوه رسامين : أخذوا عنه خطه السلكي ، ودراميته وانفعاله ، والإمكانات العاطفية لاستخدامه التشويه والدمامة المفرطة . إن قديسي كاستانيو الغلاظ ، وجلادي بولايولو ذوي العضلات المشدودة ، والترسيم (Outline) المعدني الصلب الذي يحتوي حتى أشكال بوتشيللي المتوترة الأنيقة أمثال : فينوس (إلهة الجمال) ومادونا (السيدة العذراء) وغريس (إلهة الحسن) وجوديث السوداء . . كلها تؤلف اعترافاً بتأثيره . . بيد أن نحاتي الجيل التالي ركزوا على نزعة معاكسة لدوناتيلو ـ على النعومة ، والعاطفة ، والرهافة حتى وإن كان الخط لا الكتلة وسيلتهم في التعبير . وبفضل عمره المديد ، وإنتاجه الغزير ، وتأثيره المطبق الذي لامفرّ منه ، لم تلق الدروس التي بشّر بها مازاشيو آذاناً صاغية ولم تُهضم تعاليمه كما ينبغي . إن عظمة منحوتات (الفريسكو) لمصلى برانكاسي لم تنل إلا اعترافاً مماثلاً ومحاكاة سطحية ، وبقيت رسالتها الحقيقية هاجعة حتى تلاشى في النهاية الزخم الذي أشاعه دوناتيلو في فوضى لامعنى لها .

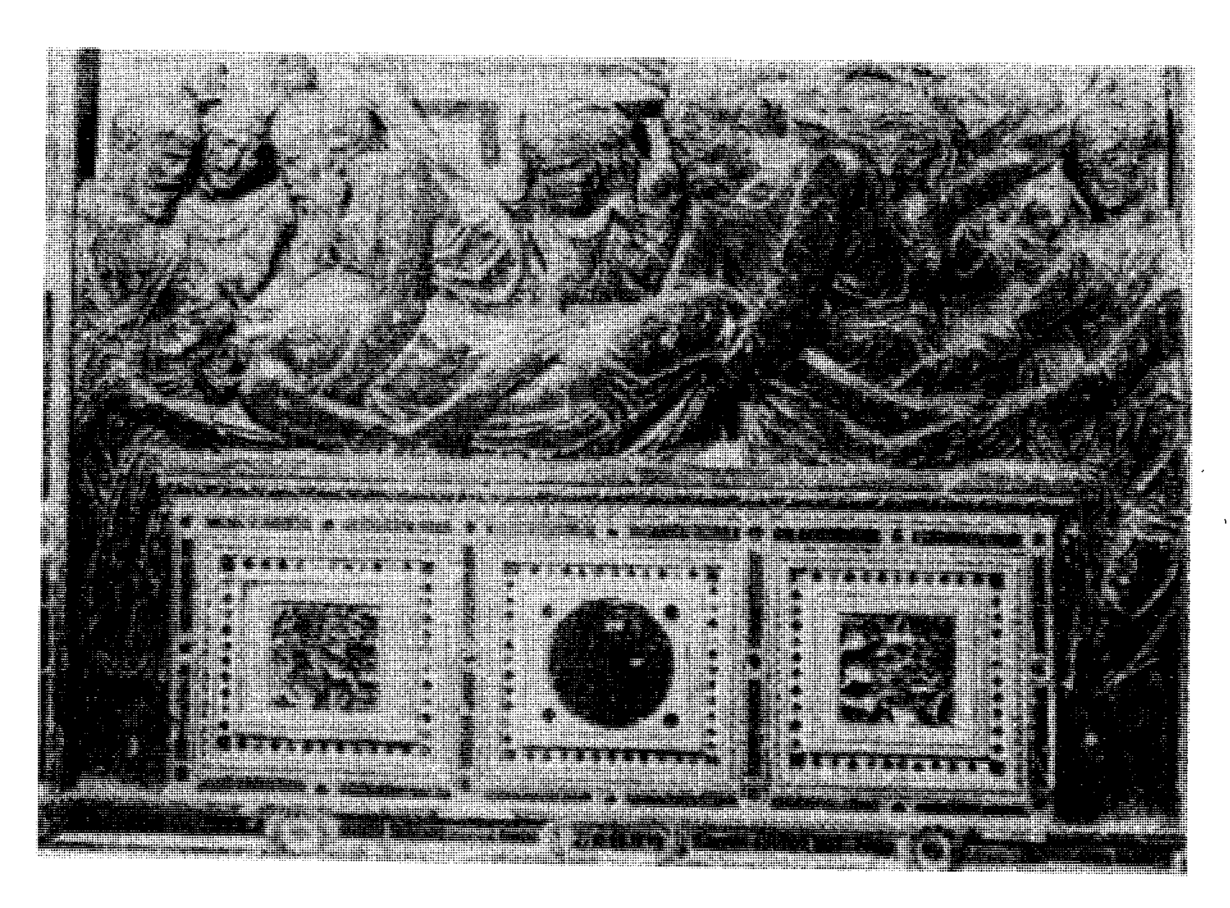
وُلد مازاشيو Masaccio في العام ١٤٠١ والتحق بنقابة الرسامين في فلورنسا في العام ١٤٢٢ . وفي العام ١٤٢٧ ورد اسمه في بيانات ضريبة الدخل التي وجدت أول مرة في فلورنسا . ان في هذه البيانات ، التي تنظم كل بضع سنوات ، معلومات وافرة عن الفنانين الفلورنسيين وظروفهم الاقتصادية ؛ إنها تتضمن باستمرار تظلمات مبعثها البؤس والفاقة ومعظمها لاتغنينا في شيء ، لكن في حالة مازاشيو يبدو أنه وأخاه الأصغر كانا يتكفلان بإعالة أمهما الأرملة ، وأنهم ـ أي الثلاثة ـ عاشوا في فقر مدقع . بعد هذا بقليل ذهب مازاشيو إلى روما ، وربما بمهمة ما كُلّف بها ، ومات هناك وهو في السابعة والعشرين من العمر . إن الشيء الخارق فيه هو أنه استطاع ، خلال خمس أو ست سنوات من عمله فقط ، أن يُحدث ثورة في الرسم الفلورنسي وأن يحقق لنفسه شهرة ظلت حية حتى القرن التالي ، بفضل ميكيلا نجيلو وفاساري ، ولم يخمد بريقها أبداً . والواضح ، مع ذلك ، أن هذه الشهرة كانت غالباً مقتصرة على الرسامين الآخرين وأنه لم ينعم قط بالتقدير الشعبي الذي أسُبغ على العمل المشرق والواقعي لجنتيل دا فابريانو . . ولأن مازاشيو مات شاباً فلم يترك وراءه سوى أعمال معدودة ، وقد تطلب الأمر كشف بعض الملابسات التي أحاطت بموضوع عائديتها قبل التوصل إلى فهم كامل لما أنجزه .



دوناتيلو : داود



دوناتيلو : داود



دوناتيلو : النواح

إن أهم عملين له هما : الحجاب متعدد الطبقات الذي رسمه للكنيسة الكرملية في بيزا في العام ١٤٢٦/ ١٤٢٧ ، وسلسلة الفريسكو في الكنيسة الكرملية في فلورنسا . لقد أستدل من الوثائق ان حجاب بيزا هو من صنعه حقاً وقد رآه فاساري ووصفه ، لكنه لسوء الحظ تمزق أشلاءً منذ زمن طويل ولم يعد بالإمكان سوى إعادة بنائه جزئياً من الألواح المتبقية الموزعة بين المتاحف المختلفة ، والتي تم التعرف عليها غالباً بسبب تماثلها أسلوبياً مع تلك الأجزاء لفريسكوات مصلى برانكاسي المنسوبة إلى مازاشيو . إن أهم هذه الألواح وهو (العذراء والطفل) ، المقطوع من أسفله ، قد تعرض إلى دمار شديد بحيث بانت التحتية الخضراء للرسم في مواضع شتى وضاعت مساحات كبيرة منه ، لكنه مع ذلك ، يؤلف شاهداً مباشراً على أسلوبه في العام ١٤٢٦/ ١٤٢٧ ، أي في الوقت الذي كانت (عذراء) جنتيل دا فابريانو في كواراتيسي قد سبقته بعامين اثنين لا أكثر . إن بعض الألواح الأخرى لحجاب بيزا قد ظهرت للنور ، وأبرزها (القديس بول) الموجود في بيزا ، و(الصلب) الموجود في نابولي . وحين أعيد بناء الحجاب لوحظ أنه يحتفظ بسمات متعددة للقرن الرابع عشر ، من

بينها استخدام خلفية ذهبية مسطحة ، ومعالجة كل شكل من الأشكال كوحدة مستقلة ، مثل تمثال في كوّة . من ناحية ، إنه يختلف كلياً عن قطع المذابح المعاصرة له على الغرار (الجيوتسكي)(*) ، وعن الاسلوب القوطي العالمي لجنتيل دا فابريانو من ناحية أخرى ، في أن كل الأشكال قد فكر فيها كأشكال ذات أبعاد ثلاثة تحتل موقعاً محدداً في الفضاء ؛ كلها مضاءة من النقطة نفسها وكلها تخضع لقوانين المنظور نفسها . ربما ، مثلاً ، تكون الهالات في (العذراء) الموجودة في لندن حالياً هي الأولى التي عولجت كدوائر غير ملموسة ترى منظورياً وليس كتلك الأطباق الذهبية البسيطة المعلقة خلف الرؤوس ، كما في قطعة المذبح (تتويج العذراء) للورينزو موناكو . إن معظم هذه الواقعية مستمدة من النحت ؛ فموزاشيو قد يكون تأثر كثيراً بمنابر نيقولا وجيوفاني بيسانو في معمودية بيزا وكاتدرائيتها . أضف إلى ذلك ، أنه كان أصغر سناً من دوناتيلو ، ولقد كان دوناتيلو وبرونيليشي هما من أجريا الاختبارات الأصلية المهمة في المنظور في وقت كان مازاشيو مايزال صبياً في الرابعة عشرة او الخامسة عشرة من العمر . إجمالاً ، إن حجاب بيزا ، متعدد الطبقات ، يرينا العودة إلى الاسلوب النصبي الذي لم تشهد له إيطاليا مثيلاً منذ وفاة جيوتو (١٣٣٧) .

إن (فريسكوات) كنيسة برانكاسي في فلورنسا تفوق في أهميتها حجاب بيزا ، من المحتمل انها رسمت بين العامين ١٤٢٥ ـ ١٤٢٦ ، وقد كان رحيل مازاشيو إلى روما في جدود العام ١٤٢٨ ، لذا فهي معاصرة للحجاب . مع ذلك ، فالفريسكوات ليست كلها من صنع مازاشيو ، وقد تعرض ما يقارب ثلث الحلقة بأكملها إلى الدمار جراء حريق شبّ في القرن الثامن عشر . ومن المحتمل أيضاً أن بعض رؤوس الصور لم تكن قد اكتملت بعد حين رحل مازاشيو إلى روما . وقد تبين من مصادر مبكرة أن ثلاثة رسامين ساهموا بالعمل في المصلى هم : مازاشيو وماسولينو وفيلبينو ليبي ، وحيث أن فيلبينو ليبي عمل هناك بعد العام ١٤٨٠ فمن السهولة بالمقارنة تمييز أسلوبه لأواخر القرن الخامس عشر أو التعرف على حصته من المصلى بأجمعه . وهذا يترك لنا عدداً من (الفريسكوات) الموزعة بين مازاشيو وماسولينو ، وعند هذه النقطة من مساره الفني ، كان ماسولينو متأثراً بجلاء بمازاشيو على الرغم من أنه أكبر منه سناً . إن تلك (الفريسكوات) التي تتلاءم ورصانة الأسلوب في حجاب بيزا قد نُسبت إلى

(*) الجيوتسكي : نسبة إلى الفنان الإيطالي جيوتو Giotto أبرز رسامي القرن الرابع عشر .

مازاشيو ، وتلك (الفريسكوات) التي يغلب عليها الاسلوب القوطي العالمي هي من نصيب ما سولينو . وبذا ، فإن الأعمال التقليدية التي هي من عمل مازاشيو ، وبخاصة (تحصيل الأتاوة) أشهر الفريسكوات على الإطلاق ، قد تنفع من ناحية في التثبت من عملية إعادة البناء لحجاب بيزا ، ومن ناحية ثانية الاستشهاد بها للفصل بين أعمال مازاشيو وأعمال ماسولينو . إن أسلوب مازاشيو فخم وبسيط ، وفوق كل شيء إنه مكيّف لتقنية رسم الفريسكو : في أنه يستند إلى القليل جداً من الترسيم ويقيم شخوصه الهائلة بالتضادات البسيطة للنغمة واللون . إن مجموعاته ، أيضاً ، مبنية بتماسك داخلي شديد ، لكل شكل صلة بالأشكال الأخرى ، ورغم احتفاظه بشخصيته المستقلة إلا أنه ، مع ذلك ، يُدرك كجزء من الكل الأكبر . في (تحصيل الأتاوة) ، المسيح هو المركز الطبيعي للمجموعة جسدياً ونفسياً ، ومع ذلك فإنه يؤلف عنصراً واحداً فقط في بناء قد يغدو بلا معنى إن تم تحريكه أو تبديله .

إن هذه هي المرة الأولى ، منذ جيوتو ، التي تتجدد فيها هذه الخاصية للتماسك الكلي - بمعنى أن ما من جزء يمكن تغييره أو رفعه دون إلحاق أذىً لايعوض بمعنى الكل ومغزاه . والأهم من هذا كله ، والأكثر ثورية ، هي الطريقة التي وضعت بها مجموعاته في مشهد طبيعي - كما في (تحصيل الأتاوة) - بحيث تخضع الأشكال والمشهد الطبيعي لنفس قوانين المنظور ، على نقيض حاد مع لوحة جنتيل دا فابريانو (سجود المجوس) ، وكل الأشكال مضاءة من نفس النقطة التي ، في حالة (فريسكوات) برانكاسي ، تقابل النافذة الفعلية للمصلى . إن هذا الاستخدام للضوء التصويري القادم من نفس المصدر الذي يأتي منه الضوء الحقيقي يعطي خاصية البعد الثلاثي المقُنعِة لكل الأشكال في رسومه الجصية (الفريسكو) . إن خاصيتها الدرامية ظاهرة في تفصيلات الرؤوس التي بدت بسِمات قوية معبرة بحيث يمكن تمييز كل من الحواريين على انفراد .

إن (الفريسكوات) المنسوبة إلى ماسولينو Masolino تمتلك حيوية وواقعية مستمدتين من مازاشيو مباشرة ، لكنها تفتقر إلى المواصلة والصرامة اللتين اتسم بهما أسلوبه . في العام ١٣٨٣ وُلد ماسولينو ، وأغلب الظن أنه شارك بالعمل في الزوج الأول من أبواب المعمودية التي عُهد بها إلى غيبرتي . في ظاهرها ، قد تولّد انطباعاً بأنه كان أستاذ مازاشيو ، كما ارتأى فاساري ، لكن هذا الزعم تفنده حقيقة تقول بأنه لم ينضم إلى النقابة الفلورنسية حتى العام ١٤٢٣ ، أي بعد سنة من انضمام مازاشيو ،



مازاشيو : رأس القديس جون ، تفصيل من «تحصيل الأتاوة»

وإن قواعد النقابة تنص على أنه لايحق لأستاذ أن يتخذ طلاباً إلا بعد أن يكون قد سجل فيها وسدد الرسوم المطلوبة . والواضح أن ماسولينو كان فناناً تقليدياً على النسق الجيوتسكي ، وأنه كان متأثراً بمازاشيو ـ وليس العكس ـ لبضع سنوات بين العام ١٤٢٣ وحوالي العام ١٤٢٦ حين سافر إلى هنغاريا ، وأن أسلوبه تغّير بعد ذلك ثانية ، وأصبح رساماً ينتمي إلى حلقة القوطية العالمية ، وهو شيء يتلاءم كثيراً مع بداياته المتوقعة . إن أول عمل موّثق له : (المادونا أو العذراء) للعام ١٤٢٣ ، الموجودة في بريمن بألمانيا ، لايدلنا على أي أثر لمازاشيو فيه ، بل هو مجرد (مادونا)من (مادونات) أواخر القرن الرابع عشر ، مثل تلك التي رسمها لورينزو موناكو . بيد أن عمله في مصلى برانكاسي يرينا ذروة تأثير مازاشيو فيه ،لكنه حتى في عمله هذا ، في الشبان المتأنقين المتهادين عبر خلفية الصورة ، يبدو جلياً ان اهتمامه بالزي والتفصيلات السردية يجعله أقرب إلى جنتيل دا فابريانو منه إلى مازاشيو . ومرة أخرى ، إن مقارنة بسيطة للرؤوس المتماثلة لمازاشيو وماسولينو ترينا بوضوح ان ماسولينو كان يفتقر تماماً إلى إحساس مازاشيو بالشكل ثلاثي الأبعاد وإلى النمذجة في الضوء والظل . إن سماته القوطية العالمية تبدو على أفضل حال في الأعمال التي أنجزها بعد وفاة مازاشيو وأهمها جميعا هي (فريسكوات) سان كليمنت في روما ، وفي السلسلة الموجودة في مدينة (كاستيليون دي اولونا) الصغيرة قرب ميلان ، حيث يوجد توقيعه على أحد الأعمال ، وحيث تحمل إحدى سلاسل المعمودية التاريخ ١٤٣٥ . في هذه (الفريسكوات) استعادت القوطية العالمية مكان الصدارة بأكمله ، والأشكال التي في (وليمة هيرودوس) يمكن مقارنتها فوراً بأعمال من أمثال (السجود) لجنتيل دا فابريانو ، أو برسوم الأزياء التخطيطية لبيسانيلو . إنها تختلف بالمرة عن فريسكو مازاشيو (الثالوث المقدس) في سانتا ماريا نوفيلا في فلورنسا حيث استخدمت الأشكال المعمارية (البرونيليشية)(*) لخلق وسط مقنع في العمق للأشخاص ، على الرغم من أن مازاشيو جعل أشخاص الواهبين تتطابق مع منظور العمارة ، في حين أن الأشكال الخارقة للطبيعة لاتتطابق مع نفس النظام المنظوري ، وبذا امتلكت تأثير العوم في الفضاء . إن العلاقة بين مازاشيو وماسولينو ماتزال مصدراً لمشاكل عديدة ، وأكثرها إثارة للحيرة هو زوج الألواح الذي اقتنته صالة العرض الوطنية بلندن في العام ١٩٥١

(*) نسبة إلى برونيليشي المعماري الإيطالي الذي عاش في القرن الخامس عشر .

باعتباره عملاً لماسولينو ، لكن الاعتقاد السائد الآن هو أن أحد هذين اللوحين هو من صنع ماسولينو والآخر من صنع مازاشيو إذ إن لأحدهما اللامحدودية المتراخيّة للشكل والافتقار إلى الصلابة الأمر الذي يتلاءم وماسولينو ، في حين أن للآخر فورية الإضاءة وصفاء الموقع الفضائي وهما سمتان أساسيتان في مازاشيو .

العامل العظيم الآخر الذي أدى إلى انتعاش الفنون في فلورنسا في القرن الخامس عشر كان التأثير الذي أحدثته عمارة برونيليشي Brunelleschi ، وكذلك كتابات ألبرتي Alberti وعمارته . وقد تمثل إنجاز برونيليشي العظيم في بناء قبة كاتدرائية فلورنسا ، وهو عمل ما كان بإمكانه أبداً أن يحقق مثل هذه النتيجة الباهرة لو لم يمتلك المعرفة بأساليب البناء الرومانية التي حصل عليها من دراسته المخلفات القديمة (الأنتيك) . وُلد برونيليشي في العام ١٣٧٧ ، وتدرب أصلاً ليكون صائغاً ، ومع أنه كان معاصراً محاذياً لغيبرتي إلا أنه لم يتأثر قط بتلك الخصائص الصغيرة والنفسية التي تتصف بها القوطية العالمية . كل تفكيره كان في القياس الكبير حتى في أصغر أعماله ، ومع أنه رسم أشكاله وتفصيلاته من خزين العمارة الرومانية الكلاسيكية ، غير أنه ـ مثل دوناتيلو ـ استوعب وأعاد خلق تلك الأشكال دون أن ينقاد خانعاً للمصادر التي ألهمته . إن القبة العظيمة هي براعة هندسية أكثر منها معمارية ، إذ إن تغطية مثل هذه الفجوة الهائلة تطلبت خصائص تفوق تلك التي توفرها العمارة وحدها .

إن أول بناية لعصر النهضة في فلورنسا ، إن صح القول ، هي مستشفى اللقطاء التي بدأ العمل بها في العام ١٤١٩ . هنا ، أيضاً ، مايزال برونيليشي مديناً لأشكال مكيفة من الماضي الكلاسيكي والرومانيسكي(*) ، إذ أن المأوى المعمّد الذي يواجه الساحة هو عبارة عن شكل ينتمي إلى ماض عريق . إن الاستخدام الحاذق للنسب البسيطة يجعل المأوى مكتفياً بذاته وزاخراً بالأهمية للمستقبل . إن أقواس الرواق مؤسسة على حجم العمود للطراز ، وهذه القياسات لاتتحكم فقط بارتفاع الرواق نفسه وعرضه لكنها تمتد في العمق بفضل أبعاد الفسحات التي لاتتآلف والتراث في استعمالها القبب عوضاً عن العقود المتقاطعة . إن هذا النسق من العلاقة الرائقة ، الابتدائية تقريباً ، هي أيضاً

(*) الرومانيسكي :Romanesque طراز في العمارة راج في أوربا في القرون الوسطى بين عهدي فن العمارة الروماني وفن العمارة القوطي .

الأساس في تصميم الموهف القديم (غرفة المقدسات) لسان لورينزو ، حيث المصلى المقبب ، المخطط مركزياً ـ بهيأة مكعب مع مقصورة مقببة أصغر للمرتلين تتناسب مع البناء الرئيس ـ يطرح شكلاً يصل مداه إلى عصر النهضة كانموذج لمناقشة مستمرة . وقد سعى برونيليشي بالشكل إلى أبعد من ذلك في مصلى بازي ، المماثل نوعاً ما ، في دير سانتا كروز ، موّسعا الفضاء المركزي الأساس بقواطع على كلا الجانبين ـ ويمكن اعتبارها كأجنحة صغيرة أو مماش ـ وواضعاً مأوى في الخارج ، مع مقطع لشرفة مقببة مقابلة لمقصورة المرتلين المقببة على الجانب الآخر للفضاء المركزي . إن إهتمامه بالتفاصيل الكلاسيكية حتّم عليه استعمال العقود الاسطوانية المزخرفة في المأوى والامتدادات الجناحية ، بيد أن معالجته الشخصية الخالصة للتفصيل المعماري تتجلى في النقش الرقيق البارع لأقواس النوافذ وسطوح القناطر الدنيا ، وفي زخارف (التراكوتا – الطين النضيج) الملونة المزججة للإفريز داخل المصلى ، والمدُوّرات الجميلة لقبة المأوى الصغيرة ، المصنوعة في ورشة (ديلا روبيا) .

إن كنيسة سان لورينزو التي بنيت بعد (Old Sacristy) ـ غرفة المقدسات – بكثير ، وكنيسة (Sto Spirito) ـ الروح الأقدس – آخر عمل له والذي أُكمل بعد وفاته في العام ١٤٤٦ بزمن طويل ، تمثلان مراحل متعاقبة في تطويره لهندسة مستوية بسيطة كأساس للتخطيط المعماري . في كلتا الكنيستين ، استعمل المربع المتقاطع كوحدة للقياس ، والصحن ومقصورة المرتلين والأجنحة هي تكرارات متعددة للفضاء المركزي ، والمماشي والمصليات الجانبية وفضاءات أروقة الصحن هي تفرعات للوحدة الأساس . في (Sto Spirito) صممت المماشي لكي تحيط بالكنيسة من جميع الجوانب ، مع مذبح تحت القبة التي تعلو الفضاء المركزي . لقد استنبط برونيليشي معياراً بسيطاً لأجزاء الصحن العالية ـ هي الأروقة والقاطع الجداري والفناء المُنّور للكنيسة ـ بحيث يكون الانطباع المتولد غاية في الوضوح والتحكم ، ويخلق إحساساً بالفضاء والتناغم قلّ مثيله ، ولم يبزه فيه أحد على الإطلاق .

إن المواد العادية جداً التي استخدمت في العمارة الفلورنسية ساهمت إلى حد كبير في إضفاء البساطة والحد من المبالغة . فقد كان الاستعمال العام يقتصر على الجدران الجصية البيض مع تفصيلات أغنى للأروقة وأطر النوافذ وواجهات الأبواب والأفاريز وما إلى ذلك ، والاستعانة بمادة محُبّبة رائقة (تتدرج في اللون من رمادي مزرق باهت إلى أخضر ـ رمادي أغمق إلى بني بلون الطين) يسهل نقشها برقة ودقة عظيمتين .



ماسولينو : وليمة هيرودس

إن تأثيرات الأسود والأبيض (في الواقع ان قطع الرخام التي تتكون منها هي أقرب إلى الأبيض القشدي أو الوردي والأخضر ـ الرمادي الداكن) قد قُلّدت بين الحين والحين محاكاة لبنايات أسبق عهداً أمثال : بيت المعمودية ، و(سان مينياتو) ، والكاتدرائية ، وقد لجأ اليها ألبرتي حين أعاد بناء واجهة (سانتا ماريا نوفيلا) ، لكن السبب في هذا يعزا إلى أن واجهتها الأصلية التي تعود إلى القرن الرابع عشر ، والتي كان يعمل على إعادة بنائها ، قد بقيت على هذا الغرار .

يقف ليون باتيستا ألبرتي Leon Battista Alberti نوعاً ما خارج المجموعة المتلازمة



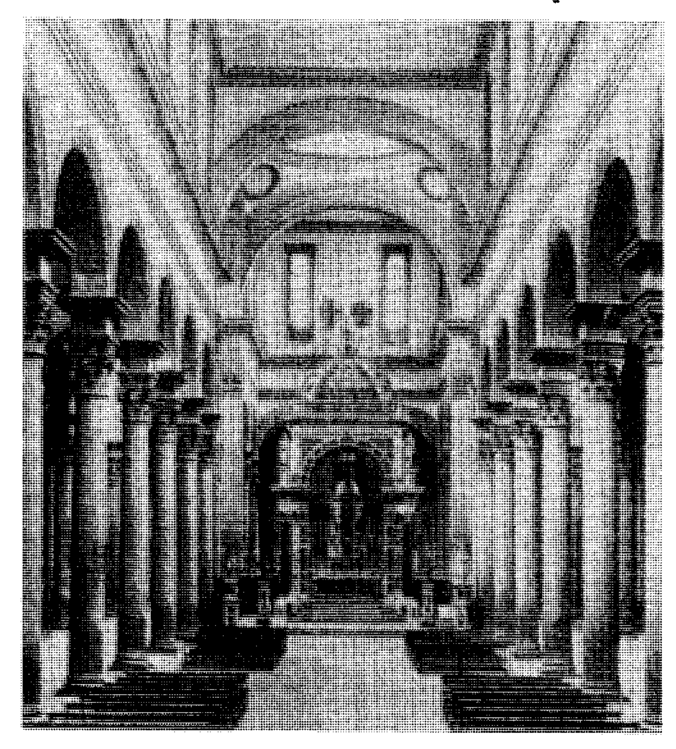
ماسولينو : نهوض تابيثا (تفصيل)

المؤلفة من برونيليشي ودوناتيلو ومازاشيو ، إذ إنه لم يكن قد وُلد حتى حوالي العام ١٤٠٤ في جنوا ، وكان آخر من مات منهم في العام ١٤٧٢ . انه ، بخلفيته الاجتماعية كذلك ، ينحدر من أسرة تجارية موسرة ، وبطبعه وتدريبه كان ينتمي إلى عالم آخر من الفنانين المحترفين جداً الذين اختلط بهم بعد عودة أسرته من المنفى إلى فلورنسا في العام ١٤٢٨ . كان إنسانياً وباحثاً ومتضلعاً باللاتينية ومحامياً وموظفاً مدنياً بابوياً ، وأصبح معمارياً من خلال اهتمامه بنظرية الفنون ، ولم يمارس قط البناء عملياً كما هو شأن برونيليشي بل كان يوظف شخصاً كفؤاً للقيام بالمهمات التقنية للبناء ـ مثل ماتيو دي باستي في ريميني ، وبيرناردو روسيلينو في فلورنسا وفانسيلي في مانتوا . هناك القليل من اعماله في فلورنسا على الرغم من أن هذا القليل يتضمن أول مبنى له ، هو قصر روشيلي ، للعام ١٤٤٦ ، حيث كان أول من استنبط المفصلة لواجهة مؤلفة من عدة طوابق مع طراز كلاسيكي لأعمدة متوجة مقتفياً ، من طرف قصي لكنه جلي ، نظام (الكولوسيوم) ومسرح مارسيلوس .

كانت عمارة ألبرتي دائماً أقرب إلى الشواهد الكلاسيكية من عمارة برونيليشي . كان ألبرتي أول من كيّف للكنيسة المسيحية واجهة معبد ذات أصل روماني ، كما كان أول من أحيا العقد الأسطواني المزخرف لفناء صحن كنيسة سان آندريه في مانتوا ، البالغ سبعين قدماً ، والتي صممها قبل عامين من وفاته .

إن أهميته البالغة تكمن في كتاباته . ففي العام ١٤٣٥ كتب أطروحة عن الرسم كرسها لبرونيليشي ودوناتيلو وغيبرتي ولوقا ديلا روبيا ، ومازاشيو (الرسام الوحيد بينهم والمتوفى حينذاك) ـ بكلمة أخرى ، أهداها إلى أبرز الفنانين وأرفعهم شأناً في ذلك العصر . في أطروحته أرسى مبدأين عظيمين : أولهما : هو أن الطبيعة يمكن تحقيقها باستعمال المنظور ، وثانيهما : هو أن الاشكال ينبغي أن تُنظّم في مجموعات درامية ليكون السرد واضحاً ، وذلك أفضل من عمل صورة زائفة . إن أهمية ألبرتي كمبدع قد تأصلت بالاتساق الذي طُبّق بمقتضاه هذان المبدآن في الرسم والعمارة الفلورنسيين في القرن الخامس عشر . وقد تعززّ تأثيره في العمارة بفضل أطروحته كذلك ، التي ربما يكون قد كتبها حوالي العام ١٤٥٠ ، وجرى تداولها كمخطوطة إلى حين طبعها لأول مرة في العام ١٤٨٥ . لقد أصبحت أطروحته (في البناء) (De Re Aedificatoria) أول عمل نظري في الموضوع منذ فيتروفيوس الروماني الذي كانت كتاباته آنئذ ـ التي أعيد الكشف عنها حديثاً ـ مصدر إلهام ألبرتي الخاص .

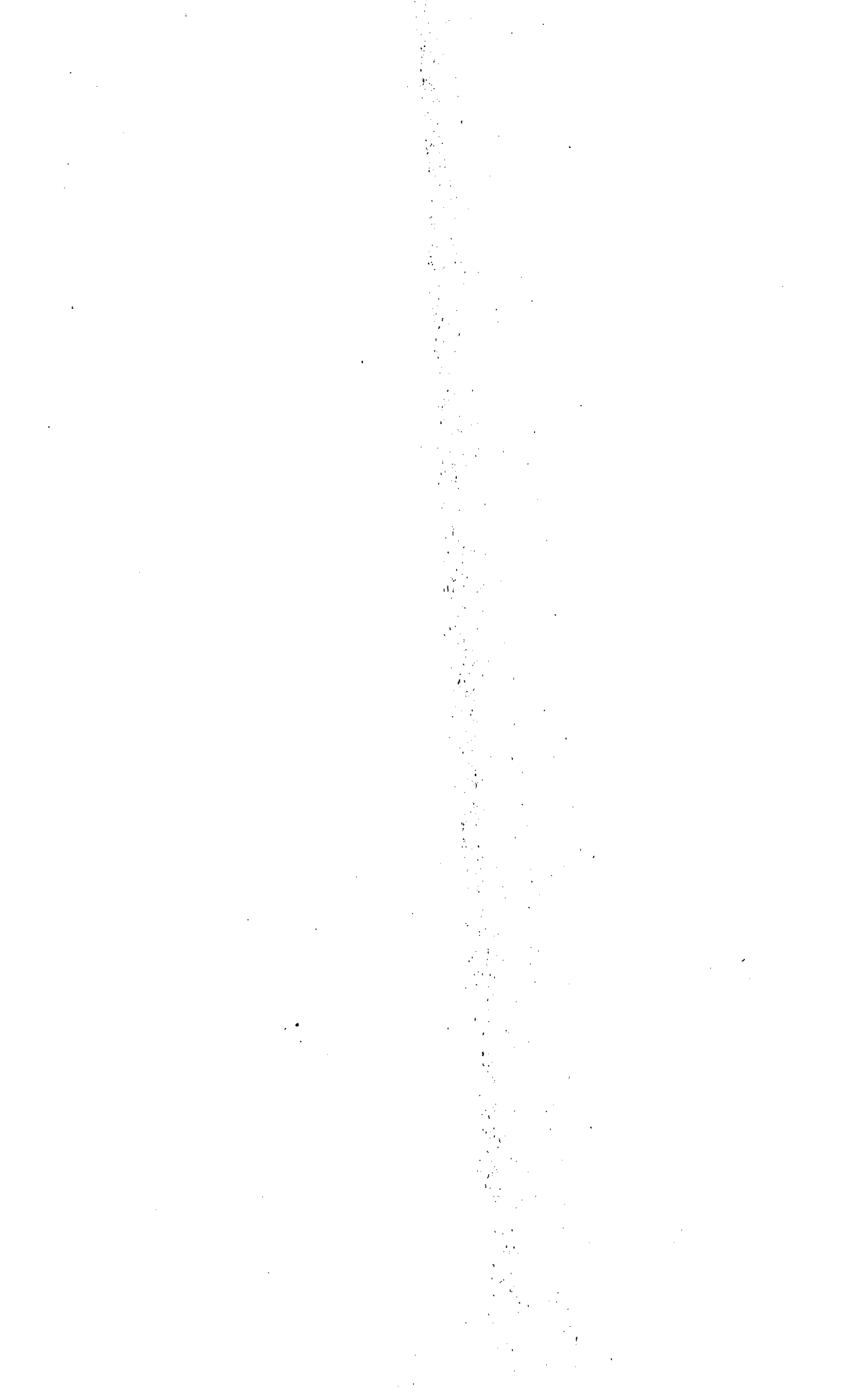
برونيليشي : مأوى الأبرياء ، فلورنسا



برونيليشي : كنيسة الروح الأقدس ، فلورنسا

إن كلاً من برونيليشي وألبرتي يمثل نقله من عمارة الجدار إلى عمارة الفضاء ، وقد جاء هذا التحول لديهما في فهمهما لفنهما متأخراً في مسيرتهما . إن برونيليشي ، في (مأوى اللقطاء) أو (غرفة المقدسات) او صحن سان لورينزو ، يعالج الجدار كأهم عنصر في البناء : فأقواس الرواق ليس سوى مقاطع اقتطعت بعيداً عن مستوى الجدار . وألبرتي يفعل الشيء ذاته في (قصر روشيلي) حيث يركز على الارتفاع كقطعة ملازمة للبناء ، وتتناسق أجزاؤه لكي يؤكد على تماسك السطح المستوي ، وفي معبد (مالاتيستيانو) في ريميني ، الذي شُيّد منذ العام ١٤٥٠ فما بعد ، لكنه لم يكتمل أبداً ، حيث تقوم الأروقة الجانبية للأطواق المحمّلة على ركائز جدارية بدلاً من الأعمدة ، للتأكيد على استمرارية مساحة الجدار . وفي عمله غير المكتمل في فلورنسا (سانتا ماريا دييلي إنجيلي) ، المهدم حالياً فعلاً ، المقام ربما بعد عودته من روما بعد العام ١٤٣٠ ، قدّم برونيليشي نهجاً مختلفاً تماماً ، في أنه ركّز حينئذ على اشكال الفضاءات التي يفترض أن تحتويها الجدران ؛ فالمهم أن يكون هناك إثراء وتعقيد للفضاء الداخلي ، وليس الجدار سوى وسيلة لإبراز ذلك . وكنيسة (Sto Spirito) من أحسن الأمثلة على ذلك . هنا ، العناصر هي نفسها المستعملة في سان لورينزو ، لكن الإحساس مختلف كلياً . إن استخدام أنصاف الأعمدة ، بدلاً من الأعمدة المتوجة ، بين المصليات الجانبية ، وانحناءة الجدار خلف المصليات ، يخلقان سلسلة متعاقبة من التموجات ؛ فمجازات الأطواق المرتدة الواحد ضمن الآخر في ارتفاعات الجناح ، وارتداد الأجنحة نفسها وهي تشكّل ممشىً مسقفاً حول الكنيسة وتضم الفضاء المركزي الفسيح ، صليبي الشكل ، ضمن وحداتها الأصغر والأكثر تعقيداً . . كلها تخلق انطباعاً لفضاءات تنساب واحداً إثر الآخر ويستشعرها المعماري لأهميتها الفضائية بدلاً من التركيز على جدار هو في حقيقته عنصر مقيّد ومحدد . وفي (سان آندريه) في مانتوا ، يربط ألبرتي بين أشكال الواجهة ؛ فأشكال المأوى ضمنها مباشرة ، وأشكال داخل الكنيسة في متوالية واحدة من الأشكال المتداخلة ، لكل جزء أهميته من خلال علاقته بالجزء الآخر وليس كعناصر منفردة .

من خلال هذا الفهم المستفيض للأحجام والعلاقات تتبوأ العمارة موقعها القيادي كأعظم الفنون ، وهذه التجارب والاكتشافات هي التي أرست الأسس لمفهوم عصر النهضة الرفيع للبناء كوحدة كلية عضوية .



الفصـــل الثالث

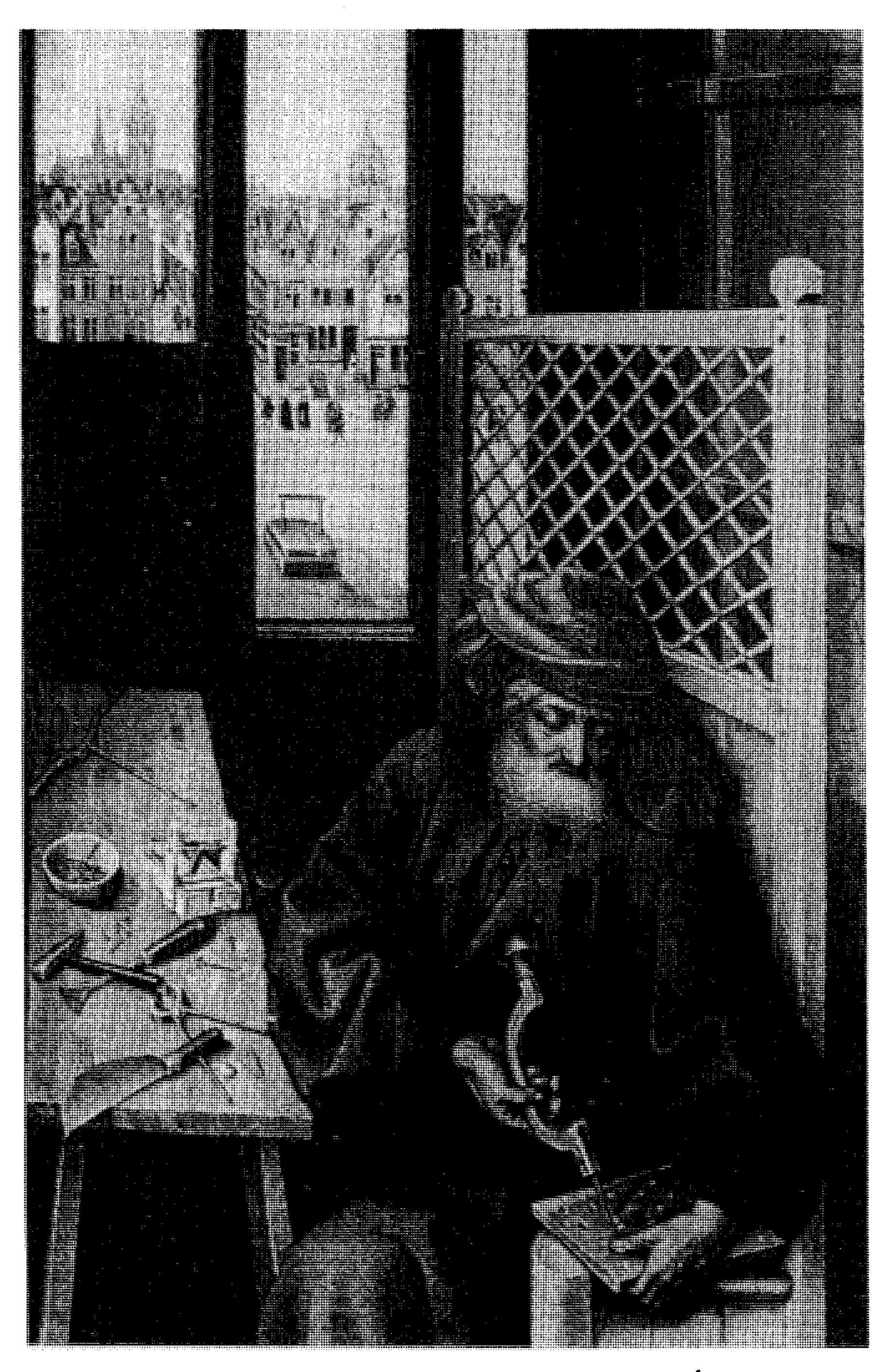
توفي القديس فرانسيس في العام ١٢٢٦ ، واعترف بقداسته في العام ١٢٢٨ . وتوفي القديس دومينيك في العام ١٢٢١ ، واعترف بقداسته في العام ١٢٣٤ . إن النظامين الكهنوتيين العظيـمين اللذين أرسـاهمـا هذان الرجـلان ، أي (الآباء الفرانسسكيون والآباء الدومنيكيون) ، كانا ، من ناحية ما ، نظامين تبشيريين يندرجان خارج إطار الحياة الدينية القائمة . . في أن اهتمامهما كان ينحصر بعامة الناس أكثر من المتدينين . غير أنهما في أشياء كثيرة متماثلة ـ في فقرهما وفي الاعتماد على البر والاحسان ، وفي المغامرة بالسفر والاستكشاف ـ كانا يختلفان في ما بينهما اختلافاً حاداً . فالفرانسيسكان ركزوا على الوعظ والإرساليات التبشيرية ، والدومنيكان ، الذين نبذوا في النهاية حكم الفقر المشترك دون حصول أي انشقاقات بينهم كتلك التي حدثت في النظام الفرانسيسكي في أعقاب ذلك ، ركزوا على التربية والتعليم ومحاربة الهرطقة . مع ذلك ، وبالنسبة لكلا النظامين ، فإن تأكيدهما ، بخاصة ، على الوعظ وعلى تشجيع نمط أكثر إيضاحاً وتعبيراً للروحانية ، ساعد على سد الفجوة التي خلفها عصر الانحطاط من خلال التركيز على عبثية الحياة الدنيا ، وعلى إثارة المشاعر الدينية التي لعبت دورها في التمهيد للحملات الصليبية وإسنادها . إن الاتجاه الجديد للانبعاث الديني قاد ، من جهة أخرى ، إلى مضامين عملية نجمت عن تجدد الوعي الاجتماعي ، وأدى ، من جهة أخرى ، إلى نشوء نمط جديد أكثر شيوعاً من الصوفية بين المتدينين . وإحدى صيغ هذا النمط كان ظهور نوع جديد من كتاب العبادة الذي يتناول الإنجيل بإسهاب ويضيف إلى قصصه تعليقات وتأملات . وكثيراً ما كان يتم تصويرها بالمبالغة في تفاصيلها ، مما أدى بالتالي إلى بلورة ايقونوغرافية جديدة لحياة المسيح ، ولحياة العذراء بخاصة ، التي اكتسبت أهمية جديدة من خلال تعظيم قداستها التي رافقت انتشار (الأنظمة المتسولة) .

حظيت كتب العبادة الدينية في تلك الفترة برواج واسع على مدى قرن ونصف قرن من الزمان ، من أمثال : (الأسطورة الذهبية) لجاكوبو دا فوراجين المدون بين الأعوام ١٢٥٥ ـ ١٢٦٦ ، و(تأملات في حياة المسيح) لفرانسيسكي إيطالي مجهول (على الرغم من أنها نُسبت لمدة طويلة إلى كاتب السيرة الرسمي للقديس فرانسيس ، هو القديس بونافينتورا) المدون حوالي نهاية القرن الثالث عشر ، و(حياة المسيح)

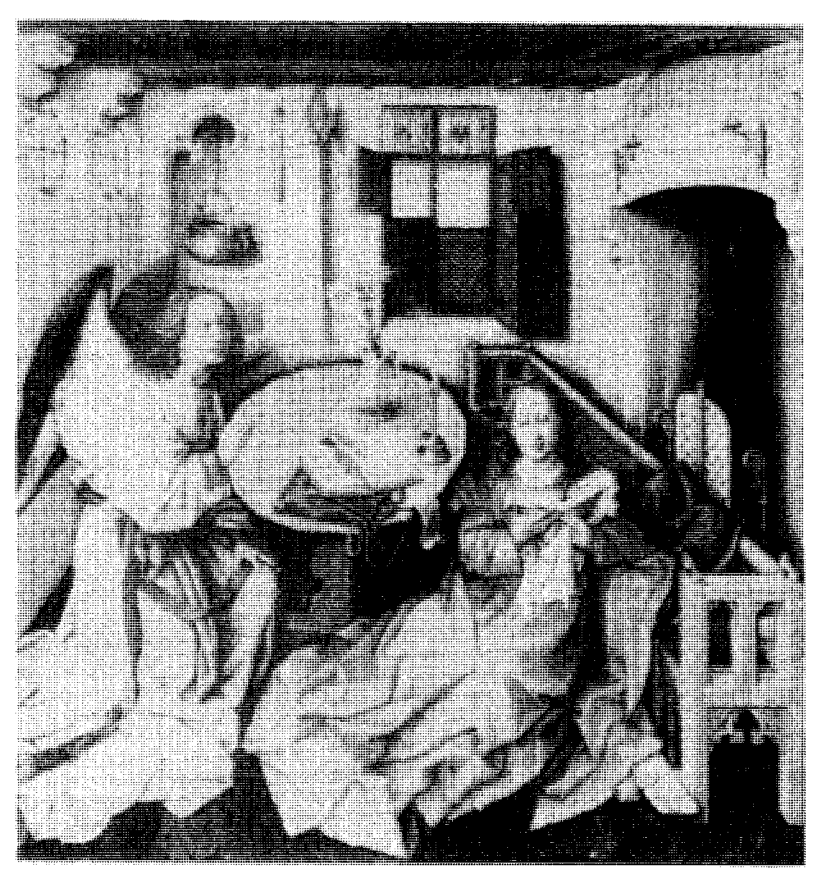
للودولف الكارثيوسياني ، المدون في حدود أواسط القرن الرابع عشر ، وكتب جان فان رويسبرويك المتعددة ، ومن بينها كتابه (مرآة الخلاص الأبدي) المدون في النصف الثاني من القرن الرابع عشر ، و(محاكاة المسيح) لتوماس كيمبس الذي حاز على منزلة مرموقة وعُرف لأول مرة في العام ١٤١٨ . كل هذه الكتب تم تداولها على نطاق واسع بشكل مخطوطات ـ فهناك حوالي مائتي مخطوطة معروفة لكتاب (محاكاة المسيح) ـ ولقيت رواجاً شعبياً هائلاً . بالنسبة لجان فان رويسبرويك ، فقد تعاظم هذا التأثير بفضل حياته المتنسكة في دير غروينديل ، بالقرب من بروكسل ، حيث توفي في العام ١٣٨١ ، وكذلك عن طريق ارتباطه بجمعية خيرية تسمى (أخوية الحياة العامة) التي أسسها ، بتشجيع منه ، غيرت دي غرووت حوالي العام ١٣٨٠ في ديفينتر في هولندا . لقد أمست الأراضي المنخفضة في أواخر القرن الرابع عشر وأوائل القرن الخامس عشر ، مركزاً نشيطا للانبعاث الديني بين سواد الناس بخاصة ، صاحبه تأثير قوي مواز ساد بين رجال الدين ، من كنيسة فندهايم ، قرب زوول في هولندا ، المؤسسة في العام ١٣٨٧ من قبل أحد أتباع دي غرووت ، وتنامى هذا التأثير لاحقاً ليصبح نظاماً مهماً يضم بيوتاً عدة اشتهرت بتأملاتها وطقوسها الصوفية .

من الصعب أن نحدد بدقة تأثير العبادة الجديدة في فن القرن . إن أبرز تأثير لها يكمن في الإيقونوغرافية(*) الجديدة ، وهذا نابع ، في جزء منه ، من اهمية التمثيليات الدينية الغامضة . أنها تمتلك تاريخاً أطول بكثير مما توحي به النصوص القائمة ، لكن مهما بلغ دورها قبل القرن الثالث عشر فإن أهميتها ازدادت اطراداً منذ ذلك الحين فما بعد ، ويبدو أنها قد توسعت من كونها تشبيهات درامية لأعياد الفصح والميلاد إلى تمثيليات توراتية معقدة . إن معظم السرد المفصل للصور الدينية مستمد من الاستعانة المستفيضة بالأناجيل المتداولة (المشكوك في صحتها) التي تحتوي على حكايات تتعلق بطفولة العذراء ، وبتعليمها في المعبد ، وبخيبة أمل ملتمسيها حين ظهر بأن عصا جوزيف العجوز هي التي أزهرت ، وبالقابلات اللواتي شهدن ساعة الميلاد ، وبالشفاء غير المتوقع ليد أحدهم الذابلة ، وبالأصنام التي تهاوت إثر مرور المسيح بها في طريقه إلى مصر ، وغيرها الكثير من التفصيلات المماثلة ، الفاتنة والساذجة والمألوفة والمثيرة والمصورة تصويراً خلاباً ، لكنها نادراً ما

(*) الأيقونوغرافية :(Iconography) التمثيل عن طريق الرسم أو التصوير الزيتي أو النحت .



أستاذ فليمال : القديس جوزيف (تفصيل من مذبح ميرود)



أستاذ فليمال : البشارة

تكون صحيحة أو معترفاً لها . تلك كانت مادة الدراما الشعبية بالضبط . إن أساطير القديسين ومعجزاتهم غذّت أيضاً شهية الناس للعجائب ، الأمر الذي أضفى على الجانب التعليمي في حياتهم مزيداً من الحيوية من خلال تضمينه مثل هذه الحالات الخارقة .

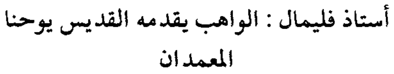
قبل ظهور الإيقونوغرافية الجديدة ، كان الرسم الإيطالي خلال القرن الرابع عشر قد ترك آثاره الواضحة في ألمانيا وبوهيميا . ومثل خميرة تفعل فعلها في كتلة بكاملها ، كذلك تغلغلت خلاصة الفن الإيطالي المميز خلال القرن الرابع عشر بتؤدة في الرسم الأوروبي الغربي بأجمعه ، وكانت الأساليب التي تمخضت عنها المراكز الفنية الأكثر نشاطاً ، مثل براغ ، مستمدة في جوهرها من فلورنسا وسيينا مباشرة ،

وكذلك من خلال عملية الهضم أو الاستيعاب التي قام بها أمثال : أستاذ حلقة فيشي برود ، وقصص دوتشيو المتلاحمة ، والأشكال الموهونة ذات الأناقة المتحذلقة لسيمون مارتيني التي طورها إلى أشكال مستدقة وملتوية ، وأستاذ قطعة مذبح تريبون (المعروف بالألمانية بأستاذ فتنكو) الذي حقق شكلاً تعبيرياً مقارباً لأغنولو غادي ـ بمعنى أن ألوانه أغمق وأغنى ، وأشكاله أقل صفاءً ، وحسّه للفضاء الداخلي أكثر اضطراباً ، لكن أوضاع شخوصه ، الذاوية نوعاً ما ، ومفهومه للنمط مأخوذ من مصادر



أستاذ فليمال : العذراء تقرأ



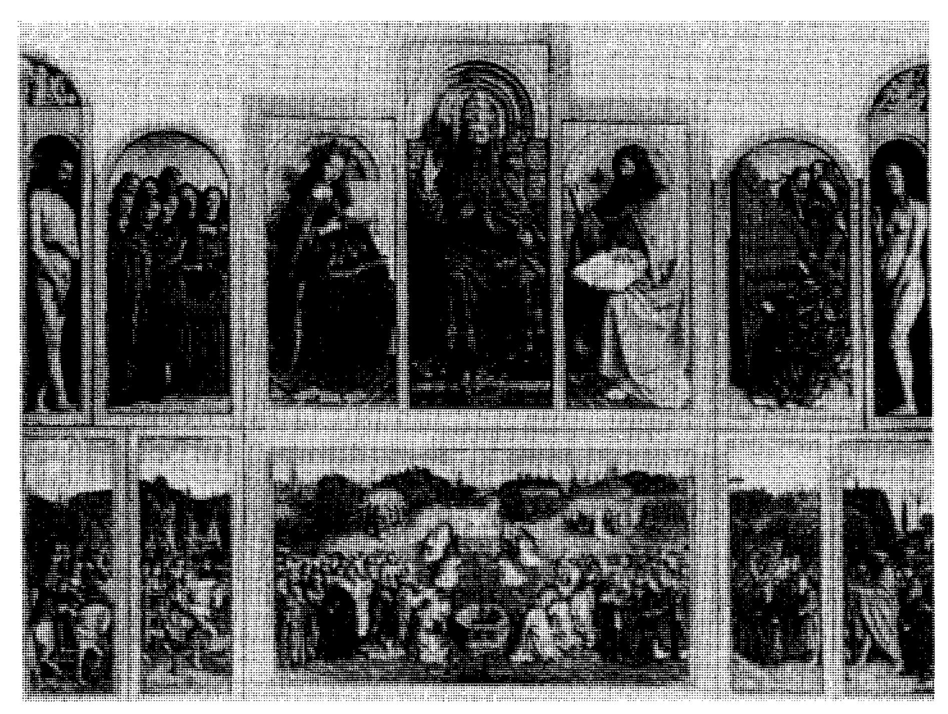


أستاذ فليمال : الواهب يقدمه القديس يوحنا المعمدان



هوبرت فان أيك : الماريات الثلاث عند القبر

فلورنسية . في أعمال أستاذ ثيودوريك ، حيث تتمثل أكبر مجموعاته في موضوعات الصلب والمنتحبة المحاطة برؤوس القديسين في كنيسة قلعة كارلستين الصغيرة ، المنفذة في النصف الثاني من القرن الرابع عشر ، نجد أن الشخوص تمتلك كثيراً من المباشرة الثقيلة وصلابة الشكل التي تسم لورينزيتي . وقد تم تناول الأشكال اللاحقة لهذا التأثير الإيطالي ، ولكن بصورة طفيفة ، بمزيد من المباشرة والطبيعية التي وسمت القوطية العالمية . إن (المادونا ـ السيدة) بشعرها الذهبي الجعد ، وملامحها الصغيرة المشدودة بوجوه مدورة ، مع جبهات عالية ملساء ، وابتسامات تقطر عذوبة ، وعيون ذابلة ، وأنامل رشيقة طويلة واهنة لاتقوى على حمل راحة اليد ، وأطفال رُضّع ملؤهم النشاط . . هذه النماذج ظلت سارية حتى منتصف القرن الخامس عشر ، لكنها ضعفت شيئاً فشيئاً كلما ازداد الاستنباط من المصدر الأصلي للإلهام . إن الاسم الذي أطلق على هذا الطراز (Schone Madonnen) ويعني بالألمانية (المادونات الجميلات) هو خير ما يوصف به هذا الضرب من الرسم .



جان فان أيك : ديزيس ، زخرفة الأجنحة الداخلية لمذبح غينت

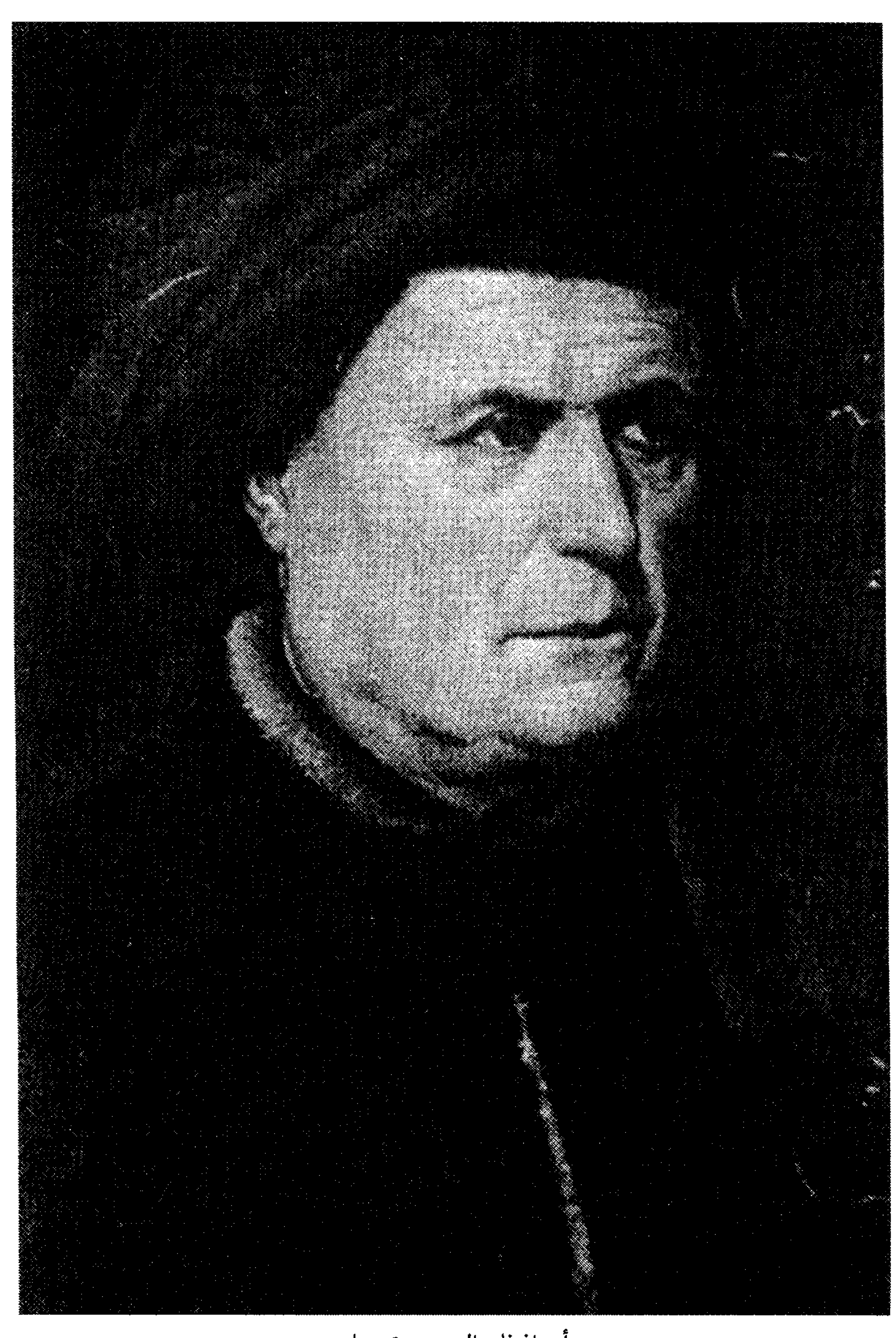
في فرنسا وفي الفلاندرز حصل انقطاع تام مع التيار الوافد من إيطاليا بفضل ظهور كلاوس سلوتر(Claus Sluter) الذي كان يعمل في ديجون في السنوات الخمس عشرة الأخيرة من القرن . إن أسلوب سلوتر ، بشخوصه الكبيرة ذوي الملابس الثقيلة ، الطبيعية جداً بتفاصيل اللحية والشعر وتعبيرات الوجه ، يمكن ملاحظته في نحته لشامول ، قرب ديجون ، ويتحدر في مجمله من نحت أبواب الكاتدرائيات الفرنسية . إن الاتساع المهيب لرُسله في (بئر موسى) والروعة والغنى في طريقة معالجته اللباس لها ما يقابلها في الرسم في أعمال منسوبة إلى أستاذ فليمال الغامض ، حيث الطيات الثقيلة للملابس والعباءات الطويلة والثخينة تنسدل مكومة بكتل زاوّية حول أقدام (العذارى) . إن أبرز سمات الانتقال من الأسلوب الناعم السائد في المانيا وبوهيميا ، والقوطية العالمية التي أعقبته هناك ومن ثم انتشرت على نطاق واسع في بقية أنحاء أوربا ، إلى الرؤية الواقعية لأستاذ فليمال وجان فان آيك ، تتجلى في طريقة معالجة الألبسة ـ التحول من الطيات الناعمة المنسدلة الملتصقة برهافة حول

الأجسام المشوقة إلى كتل زاوّية لمادة متصلبة تغلّف اشخاصاً أكثر امتلاءً بكثير، وهذا ما أطُلق عليه بالألمانية الأسلوب الزاويّ . ومن أكثر الشواهد المألوفة لهذه الزاويّة اللوحة الثلاثية الصغيرة لأستاذ فليمال التي تمثل الدفن في اللوح الوسطي، مع مشهد الانبعاث على أحد الجانبين، وكولكوثا وواهب في واجهةالجناح الآخر . لايقتصر الأشخاص على كونهم واقعيين للغاية وبأن هناك نظاماً فضائياً متماسكاً ضمن الصورة يعطي إيحاءً بالعمق، وبالارتداد الناجم من النساء النادبات في الواجهة إلى المرأة المنتحبة وراء الجمع المحيط بالتابوت، لكن هناك أيضاً وحدة جديدة من الإحساس بعاطفة صادقة تسري بين المجموعة المحتشدة من المشيعين . الملاك يزيح الدمع بقفا كفه، والقديس جون يحاول جهده إسناد الأم الثكلى المنكفئة على ولدها الميت، والمرأة الممسكة بغطاء رأسها وقد عصف بها الذهول . . كل هذا يبدو جديداً وانعطافاً صارخاً نحو واقعية درامية . إن الانبعاث هنا يغور عميقاً في الفضاء الصوري أكثر مما هو عليه في اللوح الوسطي . الأيقونوغرافية نفسها مألوفة تماماً ؛ الملاك يتخذ موضعه على غطاء التابوت المطروح مائلاً عبر القبر الخالي الذي ينسل منه المسيح مرتبكاً، والجنود المضطجعون بملابسهم المُزوّقة حول التابوت بأمزجة بلهاء، والسياج القصبي الصغير هو واحد من التشبيهات الألمانية للمشهد نفسه منذ القرن الرابع عشر . كل هذه أجزاء في حلقة متواصلة، ولكن بترتيب مختلف . إن ما بقي قائماً من الماضي هو الأرضية الذهبية المطبوعة بزخرفة تشجيرية نافرة الأعراش، مع ذلك فالجديد في الامر هو الاهتمام بإعادة خلق المشهد نفسه بروحية جديدة . . بإثارة عاطفة المتلقي وجعله يشارك في المأساة المتفتحة أمام عينيه لكي يدرك تباريح الحزن الدفين، وليكون جزءاً من هذه المعاناة، وليتأمل في ثمن خلاصه الروحي .

إن أحد الألغاز الكبيرة في الرسم الفلمنكي في القرن الخامس عشر يتعلق بهوية استاذ فليمال Master of Flemalle وشخصية روبرت كامبان Robert Campin . إن كامبان موثق توثيقاً جيداً . فقد وُلد حوالي العام ١٣٧٨/ ١٣٨٠، وتوفي في (تورناي) في العام ١٤٤٤، وبذا فهو يكبر جان فان آيك ربما بسنوات قليلة، وعاش بعده ثلاث سنوات أخر . من الجائز أنه عمل في تورناي منذ العام ١٤٠٦ فما بعد، لكن من المؤكد أنه أصبح مواطناً منتمياً للمدينة في العام ١٤١٠، مما يعني بوضوح أنه لم يكن مولوداً هناك ؛ ولقد حصل على تفويض بجعله رساماً دائماً للمدينة، واستطاع أن يمتلك معملاً مؤهلاً ومتدربين يعملون بإمرته . ولم يلبث كامبان أن أصبح عميد نقابة



جان فان آيك : رجل بعمامة حمراء



أستاذ فليمال : صورة رجل

الرسامين في العام ١٤٢٣ ، وانخرط في معترك السياسة المحلية في أعقاب ثورة نشبت في المدينة ، لكنه في العام ١٤٢٨ عاد ليمارس حياته الخاصة . وقد تعّرض في العام ١٤٣٢ إلى متاعب من نوع آخر بسبب حياته المضطربة ، لكنه ، على الرغم من مشاكله المتواصلة مع السلطة ، حافظ على شعبيته وعلى موقعه كأبرز رسام للمدينة وعاش حياة مرفهة حتى وفاته . مع ذلك ، هناك حقيقة مريرة ؛ وهي إن ما من عمل موّقع ، أو مّوثق ، أو منسوب إليه تقليدياً ، بقي على قيد الوجود .

هناك مجموعة لايستهان بها من الأعمال المنسوبة إلى أستاذ فليمال ، وهو اسم مستمد من الاعتقاد (وهو اعتقاد خاطئ) بأن بعض اعماله جاءت من فليمال في الأراضي المنخفضة . هناك كذلك لوحة ثلاثية كبيرة ومهمة بعنوان (البشارة) ذات جناحين يحتوي أحدهما على اثنين من الواهبين ويضم الآخر مشهداً جذاباً للقديس جوزيف وهو يصنع مصائد للفئران ، وقد نُسبت ـ لمجرد الرغبة في اسم أفضل ـ إلى أستاذ ميرود (الذي جاءت منه قطعة المذبح) ولو ان لقطعة مذبح ميرود نفسها صفات مماثلة كثيرة لعمل أستاذ فليمال بحيث اعتبرت ـ هي والبشارة ـ عملين من صنع رجل واحد . بصورة عامة ، يتصف أسلوب أستاذ فليمال بسمات مميزة : واقعية حية خاصة ، وهيئة زاويّة للشكل ، ومحاولة مستميتة لإضفاء تأثير عاطفي ، واستخدام لألبسة ثقيلة تتساقط بطيات سميكة كورق نشاف متجعد ، وهيام بالتفاصيل الدقيقة للدواخل . وهناك أيضاً سمات طبيعية معينة : وجوه طويلة ، وعيون مسدلة ، وذقون مدورة صغيرة تعلوها أفواه بشفاه رفيعة مستقيمة ، وأشكال مثلثة نوعاً ما ، وأبعاد مختلة ، وألوان قوية بدرجة مناسبة ، وموهبة في رسم المنظر الطبيعي . في العام ١٤٢٧ ورد اسما روجيليه باستور وجاكيلوت داريه في سجل نقابة تورناي كمتدربين لدى روبرت كامبان . ثم مُنحا لقب أستاذ في العام ١٤٣٢ ، وعّين داريه إثر ذاك مباشرة عميداً للنقابة . كان كلاهما مواطنين من تورناي ، فقد وُلد داريه ابناً لنقاش خشب قبل العام ١٤٠٠ . وفي العام ١٤١٨ ، حين كان يعيش في منزل كامبان ، دخل إلى سلك الكهنوت ، ولابد انه واصل عمله مساعداً لكامبان حتى انتهاء فترة تدريبه النظامي ، إذ بدونه لايستطيع ممارسة عمله كأستاذ على حسابه الخاص . وفي العام ١٤٣٤/ ١٤٣٥ كان داريه يعمل لحساب دير القديس فاست ، قرب آراس على قطعة مذبح رباعية تصور (الميلاد) ، وهي موجودة حالياً ضمن مجموعة ثايسين . إن صورة (الميلاد) هذه تضم تلميحات متعددة مستقاة من الأناجيل المحرفة ، وخاصة



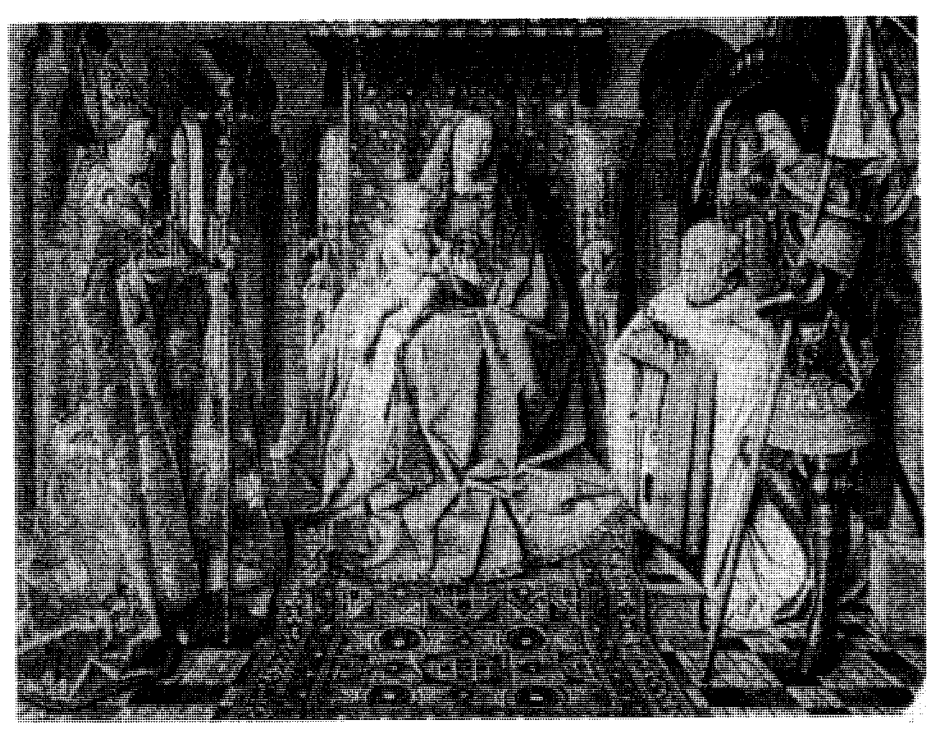
جان فان آيك : زواج آرنولفيني

تلك التي تتعلق بماثيو المزيف الذي يحكي من جديد قصة القابلتين : زيلومي التي آمنت بولادة العذراء ، وسالومي التي لم تؤمن ، والتي ذوت يدها جراء الإفصاح عن ريبتها المهينة . إنها تحتوي أيضاً على هيأة القديس جوزيف وهو يدرأ الشمعة بيده ، والملائكة بنصف قياسهم المعتاد ، يحيطون بالكوخ الخرِب الذي تركع فيه العذراء قبالة الوليد العاري المتمدد على الأرض . كل هذه الملامح تطالعنا في صورة (الميلاد) المنسوبة لأستاذ فليمال . واوجه الشبه بين هذين العملين توحي بأن داريه قد استلهم صورته من صورة أستاذ فليمال التي توحي بدورها بأن هناك علاقة وثيقة بين عمل كامبان الموّثق - والذي لم تعرف له أي صورة أخرى وبين الأعمال الكثيرة (للأستاذ) المجهول الملقب بـ (فليمال) .

إن داخل الغرفة في لوحة (البشارة) الموجودة في ميرود ، يحتوي على ثروة من التفصيل المصور بحيوية فائقة : إبريق الماء المعلق في الفجوة مع المنشفة المطرزة بجانبه ، والنافذة المشبكة ذات المصاريع ، والأريكة الطويلة حيث تجلس العذراء إزاءها ، لا عليها ، والكتاب ، والشمعة الذائبة ، والزنبقة في المزهرية فوق المنضدة وقد وضعها الرسام بانحناءة خرقاء في محاولة غير واثقة للمنظور . ويظهر الكثير من هذه التفاصيل من جديد في عمل آخر ، وباليد نفسها كما هو واضح : في أجنحة قطعة مذبح فيرل - الأجزاء الباقية منها فقط - التي تضم الواهب الكاهن الذي يقدمه المعمدان في أحدها ، وفي الآخر تبدو العذراء جالسة تقرأ قبالة النار في غرفة ظهرت في نهايتها نافذة مفتوحة مطلة على منظر طبيعي . إن الدواخل في قطعة مذبح فيرل مُعالَجة بكفاءة تفوق كثيراً المنظور الأخرق للـ(البشارة) في ميرود . وقد استخدمت في (البشارة) ، لكن وراء المعمدان مرآة محدبة تعكس المشهد ، وفي ذلك إشارة واضحة إلى الصورة الخيالية في المرآة في (مجموعة زواج ارنولفيني) لجان فان آيك ، وبأن هذه المحاكاة مؤيدة بحقيقة إن أجنحة فيرل مؤرخة بالعام ١٤٣٨ . إنها توحي كذلك بالتطور الذي طرأ على أعمال أستاذ فليمال . فالأرضية الذهبية المنمذجة والكتلة المتداخلة من الأشخاص في مشهد (الدفن) تُظهران بأن تطور أشكال جديدة مايزال ضمن تقليد لاطبيعي أقدم عهداً ؛ فالمنظور غير الواثق في (بشارة) ميرود يدل على اهتمام متزايد بالواقعية في ترتيب المشهد والشخصيات ؛ وكلا الصورتين تبشران بظهور فنان أضحى قائداً أكثر من كونه تابعاً ، وأقرب الأمثلة على هذا التوجه هو في فان آيك خلال ثلاثينات القرن الخامس عشر . لكن أجنحة فيرل تؤيد النظرة المعاكسة

وملخصها : إن الرسام على معرفة بصورة (ارنولفيني) لفان آيك للعام ١٤٣٤ ، وهو يستعمل هذه المعرفة برفقة حل مدروس أكثر لمشكلاته الفضائية السابقة .

هناك الكثير مما هو معروف عن جان فان آيك Jan Van Eyck منذ العام ١٤٢٢ فما بعد ، ولكن ليس قبل هذا التاريخ ، حتى إن مكان ولادته أمر مشكوك فيه ، كما أن سنة ولادته مجهولة . من المحتمل انه قبل هذا التاريخ ، كان على صلة ببلاط الكونت وليم ملك هولندا ، إذ إنه ، في العام ١٤٢٢ كان يعمل لحساب شقيق الكونت الذي اغتصب العرش وتوفي في لاهاي . ومن المحتمل أيضاً أنه عمل في زخرفة (كتاب الساعات) الذي قُسّمَ بعد ذلك إلى عدة أجزاء وأكملته اياد عدة ، والذي التهمت النار الجزء المعروف باسم (ساعات تورين) إثر حريق شب في العام ١٩١١ ودمّر المكتبة الملكية في تورين . ولحسن الحظ ، فإن الصفحات التي تضم المنمنمات الزخرفية كانت قد صُورت سابقاً ولذا كان بالإمكان مقارنتها ـ وإنْ بدرجة غير وافية ـ ، بالصفحات الأخرى الباقية من المخطوطة نفسها الموجودة في متحف تورين حالياً . إن السمات الباهرة للصفحات المفقودة المنسوبة إلى فان آيك تتجلى في الخاصية الراعشة للضوء ، والمزيج الأخاذ بين الواقعية والشعرية في معالجة الطبيعة ، واستخدام أساليب منظورية معينة يمكن تلمسها مجدداً في بعض أعمال جان اللاحقة . ويُذكر أن واحدة من المنمنمات التي تمثل الكونت وليم وجزءاً من المخطوطة كانتا في عهدته . في العام ١٤٢٥ انضوى جان فان آيك تحت خدمة فيليب الطيب ، دوق بورغندي ، واستمر في خدمته حتى نهاية حياته . لم يكن جان رسام البلاط فقط بل كان الدوق يأتمنه على أسراره أيضاً ، فقد أوفده في رحلات دبلوماسية سرية متعددة ، ومن بينها رحلتان في الأقل تتعلقان بمفاوضات زواج مختلفة في إسبانيا والبرتغال . وقد عاش في (ليل) حتى العام ١٤٢٩ ، ومن ثم في براغ حيث اقتنى بيتاً زاره فيه الدوق فيليب في العام ١٤٣٣ ، وتوفي في براغ في العام ١٤٤١ . إن الصفحة الجرداء في حياته السابقة يمكن تأشيرها بعدد من أعماله المؤرخة والموقعة ، وبأعمال أخرى يمكن أن تُنسب إليه بكل ثقة نظراً لتماثلها مع تلك التي تحمل تاريخاً . إن مما يثير الدهشة هو هذه المواصلة الدؤوب في إنتاجه ذي المستوى العالي المستمر ، والتطور الضئيل نسبياً الذي رافقه ، وربما يكون سبب هذا ، والحق يقال ، هو أن أقدم أعماله المؤرخة هما مذبح غينت وصورة تيموثيوس الصغيرة ، وأنه عاش تسع سنوات أخرى فقط بعد رسمهما ، لذا فإن التطور الذي حصل في أعماله إنما حصل



جان فان آيك : عذراء كانون

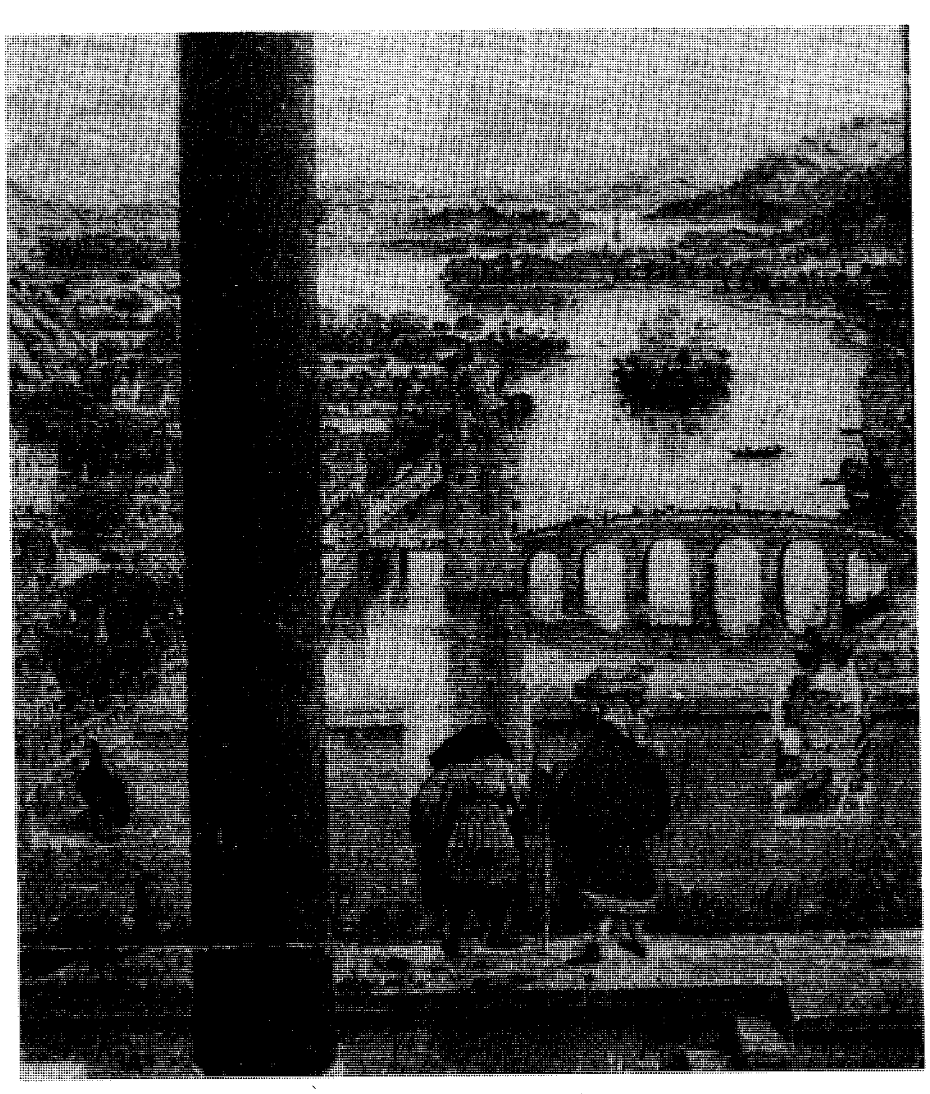
معظمه في الفترة التي سبقت أعماله المؤرخة .

ثم إن هناك مشكلة اسمها (هوبرت) . فعلى إطار مذبح غينت كتبت رباعية باللاتينية يمكن ترجمتها كما يلي : (إن الرسام هوبرت فان آيك ، الذي لايوجد أعظم منه ، هو الذي بدأ به ، ثم جاء جان ، الذي يليه فناً ، فأكمله بتفويض من جادوكوس فايد ، وهو يدعوك بهذا المقطع الشعري في السادس من أيار للتأمل في ما أنجزه) . إن في السطر الأخير من هذا المقطع ما يعبّر زمنياً عن التاريخ ١٤٣٢ . إن هذه المنقوشة تفيد بأن هوبرت هو شقيق جان الأكبر ، وتبين بالتحديد أنه هو الذي بدأ بالعمل على قطعة المذبح ، ومن المفروض أنه لا بد أن يكون قد أنجز أعمالاً أخرى كذلك . غير أن هوبرت لايكاد يرد ذكره في أي وثيقة ، وليس هناك ما يشير إليه بتاتاً في المصادر الأربعة الهزيلة التي يفترض أنها تدل عليه في سجلات مدينة غينت . لذلك فقد رُجّح ان هوبرت كان اسماً مستنبطاً ليس إلا ـ محض دعاية وطنية محلية أطلقت في غينت في القرن السادس عشر للتقليل من التقدير الهائل الذي لقيه جان في براغ ـ

وأن الرباعية ملفقة ، وأن جان وحده هو الموجود وأنه هو الذي رسم العمل العظيم بأكمله . لكن ليس هناك سبب قاطع يزيل الشك في أصالة المنقوشة ، فهناك أيضاً مجموعة صغيرة من الأعمال التي في الوقت الذي يمكن أن تكون ذات صلة بأعمال جان المعروفة فإنها ، مع ذلك ، لاتبدو أنها من عمله كلياً .

إن في (الماريات الثلاث عند القبر) نقاطاً مشتركة كثيرة مع مذبح غينت ، وبالتالي مع أعمال جان المؤرخة أو الموثقة ، لكنها ـ مثل بعض المنمنمات في (ساعات تورين) ـ تملك أيضاً سمة قوطية عالمية ملحوظة . ان المنظور الأخرق للقبر ، وأناقة النساء الثلاث المقدسات ، والأنساق الكاريكاتيرية للجنود النائمين ، ورهافة الجوهرة النفيسة للملاك ، والنظام الفضائي المتواضع للتكوين ، مع المدينة المسّورة ذات الأبراج ، وشروق الشمس الرائع كقماشة خلفية مسطحة لدراما الانبعاث ـ كل هذه إنما هي جزء من التعقيد المتحذلق للتوجه المبكر نحو الطبيعة للقرن الخامس عشر ، وكلها توحي بعقلية أقل واقعية مما يملكها جان ، بنسغ أغنى للشعرية والخيال . كذلك ، فإن الرمزية المتقنة في (الماريات الثلاث عند القبر) لها ما يوازيها في مذبح غينت ، وتجد أصداءً كثيرة لها عند جان ، مع أنه نادراً ما يحقق نفس الأعماق ونفس الطبقات المتعددة للمعنى . لكن من المؤكد من هذا العمل ومن غيره من الأعمال ، التي يفترض منطقياً أنه قد ساهم فيها ، إن الأسلوب الشخصي لجان قد تطور فعلاً .

إن مذبح غينت عبارة عن حجاب متعدد الطبقات ، واسع ومعقد ، يمتد ستة عشر قدماً طولاً عند فتحه كاملاً ، ويبلغ ارتفاعه اثني عشر قدماً ، وحوالي ثمانية أقدام عرضاً حين تطوى أجنحته معاً . إن من أولى الأشياء التي تسترعي انتباه المرء حين النظر إليه هو غياب الارتباط المنطقي بين أجزائه المختلفة على الرغم من التقليد القروسطي الذي يبرر ترتيب الألواح الوسطى لـ (دييزس ـ Dëesis) في الأعلى ومشاهد الجنة في الأسفل . وعند غلقه فإن على خارج أجنحة قطعة المذبح صورة كبيرة (للبشارة) وتحتها صور الواهبين وأوليائهم القديسين ، في حين تحتوي المقاطع العليا على أشكال صغيرة أربعة للعّرافين والرُسل وكتابات على أشرطة مرفرفة . ويطالعنا شيء ملفت للنظر هو التباين في القياس في الأشكال المختلفة ، فهناك ما لايقل عن أربعة تغييرات في القياس بين الأقسام الثلاثة لخارج الأجنحة ، كما أن هناك اختلافات مماثلة بين الأجزاء العليا والسفلى لداخل قطعة المذبح . إضافة إلى ذلك ، هناك تفاوت يثير الفضول في طريقة تناول الموضوع ، فبعض الأجزاء تكاد

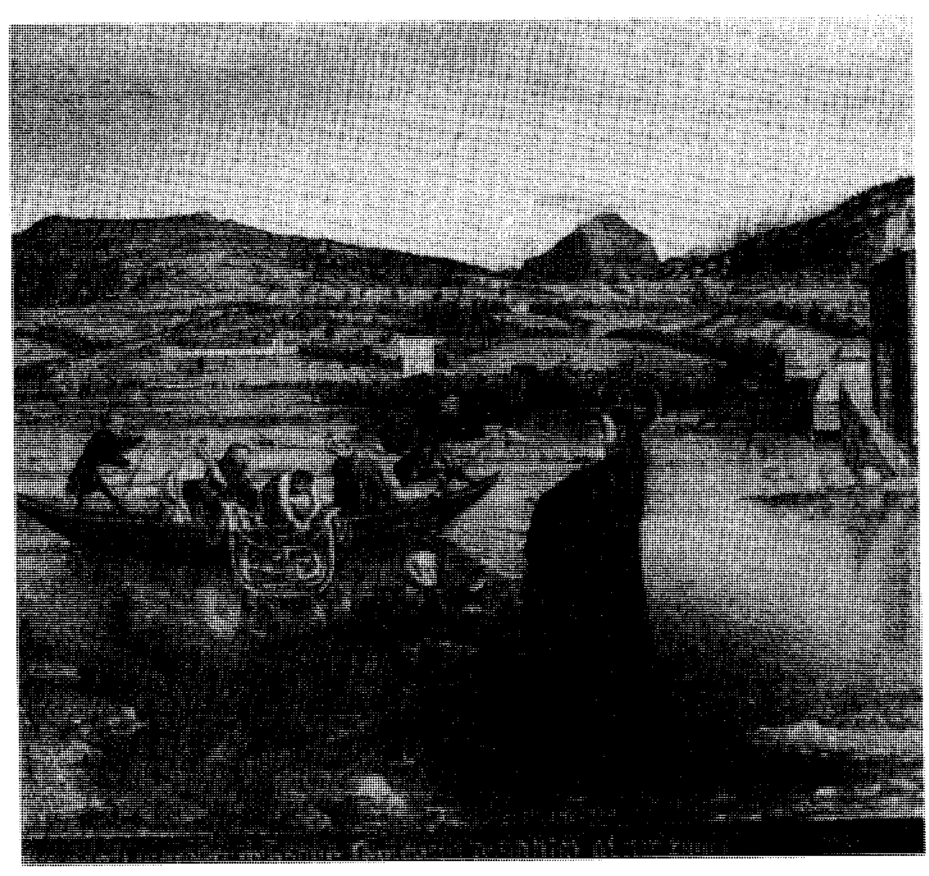


جان فان آيك

تكون واقعية حد الابتذال ، والأخرى تكاد تكون خيالية في شدتها . إن الملاك والعذراء في (البشارة) منفصلان بلوحين صغيرين ، يمثل أحدهما نافذة مقوسة تطل على ساحة المدينة ، ويمثل الآخر حوض غسيل وإبريق موضوعين في كوة والى جانبهما منشفة بيضاء معلقة بسكة . إن رمزية الحوض والابريق واضحة ، أما منظر المدينة فليس كذلك . وعلى الغرار نفسه ، فإن نظام الاضاءة ضمن هذه المناظر يبدو

غريباً كذلك ، إذ إن كلا العذراء والملاك مضاءان من اليمين ، والنافذة المفتوحة في الوسط والنوافذ المقوسة الصغيرة وراء الأشخاص لم تعدّل الإضاءة ضمن الصورة إطلاقاً ، كما أن الضوء عبر هذه النوافذ لايسقط بطريقة منطقية أبداً عبر فسحة الأرض الجرداء بين نافذة وأخرى ، لذا فقد عوملت أحياناً كأشياء مقحمة . إن الواهب وزوجته يركعان إلى جانب شكلين يمثلان وليّيهما ، في هيأة تمثالين للقديس جون مرسومين على الزجاج . إن هذا لايطرح تبايناً في القياس وحسب لموضوع مقدس ، وصورتين واقعيتين جداً للواهب ، ونحتين يحاكي أحدهما الآخر . إن في صورتي جودوكوس وزوجته التوجه التفصيلي الدقيق نفسه للشكل الحي ، الذي يقدمه جان فان آيك مثلاً في (الرجل ذو العمامة الحمراء) أو في (تيموثيوس) الذي نُقشت عليه عبارة (تذكار ليل) . مع ذلك ، هناك محاولة مستميتة لإحلال إطار نظامي موحد على هذه العناصر المتباينة من خلال فعالية الضوء المتحكمة الذي يسقط بانتظام على كل الألواح من اليمين ، وكذلك من خلال استخدام الألواح العليا لسقف ذي روافد يمتد عبر المنظر كله ، وفي الألواح السفلى ، لنفس الأقواس الثلاثية المستدقة التي تؤطر الأشكال . وعلى داخل قطعة المذبح تكمن الاختلافات الرئيسة في القياس وفي وجهة النظر . فالصف الأعلى يحتوي على هيئات بقياسات أربعة متباينة ، أكبرها في الوسط يمثل الإله - الأب - مع أن بالإمكان تفسير هذا التباين بأنه مأخوذ من التقليد القروسطي في إضفاء الأهمية عن طريق الحجم . إن التفصيل رائع في نوعيته ، لكن هذا التناول الدقيق للجواهر والتيجان والمطرزات لايطغى مطلقاً على سطوة البناء للشكل بأجمعه . هناك أيضاً رغبة محمومة بتعبير الوجه وبالشخصية ، ومن الأمثلة على ذلك الأفواه الفاغرة للملائكة المغنين ، والفرق في المعالجة بين أشكال الكائنات الخارقة وأشكال آدم وحواء الواقفة على الحافات الخارجية للألواح العليا القصية ، وتبدو كأشكال من عالم آخر . . جسداً وروحاً .

هناك لوح يمثل (تقديس الحَمل) تحت (ديبزس) ، وهو مُنفّذ بعناصر أيقونوغرافية مختلفة بالإمكان تحليلها بمعانٍ ورموز لاتحصى . إن الحَمل ـ الضحية يقف فوق المذبح ، ويتلقى كأس القربان الدم المنساب من صدره . إن مستلزمات الآلام معزّزة هنا بالملائكة الصغار الراكعين حول المذبح ، وبمنحدر التل المزهر في الواجهة حيث يتوافد الحجاج نحو كلا المذبح ونافورة الحياة المتدفقة في الواجهة . إنهم يأتون بمواكب طويلة ـ الرُسل والشهداء والبابوات والعذارى والحجاج والقضاة والفرسان والنساك ، يشقون



كونراد وتز : المسيح يمشي على الماء

طريقهم عبر المنظر الطبيعي الذي يتجلى فيه مثل هذا التفصيل الخلاب وهذا الثراء الفاخر بحيث بدا تمثيلاً لفردوس أرضي بقدر ما هو فردوس سماوي .

إن العمل الآخر المُثبّت بتوقيع جان عليه ، هو صورة (تيموثيوس) المجهول ، المذيّلة بعبارة (تذكار ليل) والتي تحمل تاريخ العام ١٤٣٢ . إن صفاء التنظيم وبساطة الإضاءة ، والمعالجة الدقيقة في التفصيل ، تقرّبها بجلاء إلى صور الواهب في مذبح غينت . ومثل هذه الصفات تبدو واضحة كذلك في صورة (الرجل ذو العمامة الحمراء) التي تحمل ، إضافة إلى توقيعه والتاريخ ١٤٣٣ ، العبارة المترفعة المبهمة Als Ich Kan)ـ أي (كما أستطيع) . قد يكون من المفيد ان نقارن بين (الرجل ذو العمامة الحمراء) لجان فان آيك و(صورة رجل) لأستاذ فليمال . إن المشكلتين هما في الواقع

مشكلة واحدة ، فكلا الفنانيَن حققا مناورة بارعة مع الأنماط الزخرفية لغطاء الرأس ، وكلاهما تفحصا ، بشدة بالغة ، أدق تشكيلات الوجه للجالسَين ، بحيث لم يتوانَ جان عن تصوير زغب اللحية في الرأس الذي رسمه . ومن خلال تفحصه الدقيق لتشكيلات السطح استطاع جان أن يحقق استيعاب الشكل بأكمله ، وفي هذا عجز فليمال عن مجاراته إذ إن وجه الرجل المعمم الذي رسمه خلا من هذه التفصيلات ، كما أن ملامحه تبدو وكأنها أجزاء مستقلة عن الرأس وليست شكلاً متوحداً . وفي قلة من صوره الأخرى ـ عدا (مجموعة زواج أرنولفيني) يحقق جان فعلاً مثل هذه الانجازات المتألقة . إن (مجموعة زواج أرنولفيني) تعد واحدة من أكثر الصور سحراً في العالم ، وقد تضمنت قطعاً أيقونوغرافية ، وبوسعها تجسيد الدور غير المألوف لوثيقة زواج مرسومة ، إذ من الواضح أن التاجر الإيطالي هو في أجلّ لحظات نُذره وقاراً ، كما يستدل على ذلك من الشمعة المشتعلة فوق رأسه كمؤشر على وجود الخالق ، في حين يقف الكلب الصغير عند قدمي زوجته الشابة رمزاً للأمانة الزوجية ، وخلفهما يبدو سرير الزواج . وعلى الحائط في مؤخرة الغرفة ، وقّع الفنان فوق المرآة التي تعكس المنظر ، لكي يؤكد حضوره شخصياً لمراسيم الزواج : (جوهان دي آيك ١٤٣٤) .

هنا ، مرة اخرى ، تتجلى الواقعية . . التركيز الدقيق على المظهر المثير للدهشة حقاً . إن نظام المنظور للغرفة والنافذة وألواح الأرضية لم تقم على أيٍ من النظريات العلمية للبصريات التي كانت سارية في فلورنسا في ذلك الحين ؛ إنها تجريبية محض ، لكن الملاحظة هي من الاتقان بحيث ان الايهام بالحقيقة ضمن الغرفة يبدو كاملاً . إن منظور صورة (عذراء وطفل مع قديسين) الموجودة في دريسدن ، قائم هو الآخر على حقيقة مستخلصة كما يبدو من الملاحظة ، على الرغم من أننا لم نعثر على مدخل لكنيسة يماثل ما هو موجود في الصورة ، لذا فالحقيقة هي في معظمها من خلق خيال الرسام ، ومستمدة من استخدام الأشكال المعمارية بغية تحقيق أغراض رمزية ، إن ما يُعد كاملاً هو الإحساس بالواقعية ، بحيث يصح القول إن جان فان آيك إنما يسعى إلى تحقيق فكرة العام من خلال رؤية ثاقبة للخاص . وفي هذا ، فإن عوالم شاسعة تفصله عن روجر فان دير فايدن وحتى عن أستاذ فليمال ـ الذي كانت نقطة بدايته ، وهذا صحيح ، هي الحقيقة ولو أنها حقيقة مشوبة بالعاطفة والدراما ـ وهي تكمن في الانطلاق من الإحساس العام ، ومن حالة ذهنية ، إلى الخاص وإلى التصريح بالحقيقة . ليس هنالك في جان فان آيك أي دراما . في اقصى الحالات ،



بيرتروس كريستوس : القديس ايليغيوس والمتحابان

هناك حركة مبهمة فاترة ، كما في القديس في صورة (مادونا كانون فان دير بايل) ، ترافقها ابتسامة جامدة ، أو شبه ابتسامة تنم عن قناعة وكبرياء متحفظين في وجه (العذراء) وهي تنظر إلى وليدها وقد جلست ، كسيدة رفيعة ، على عرش من ألواح صغيرة تحت ظلّة سلطوية ، نصف برجوازية ، فوق الأرض في غرفة متواضعة .

ان الاعتقاد بأن آل فان آيك قد ابتكروا الرسم الزيتي لم يعد قائماً منذ أمد

طويل . لكن التقنية المدهشة في أعمال جان توحي بأنه لابد أن يكون قد ابتكر أو طوّر وسيطاً من الطلاء (الوارنيش) أو الزيت أفضل وأنقى ، إذ إن لصبغته خاصية سيالة خالية من آثار ضربات الفرشاة ، وللونه صفاء يماثل الجوهرة فيجعله يبدو عائماً فوق اللوح بصورة سحرية تقريباً . إن لون جان واتساق صبغته هو أكثر صقلاً ، وأكثر شفافية ، وأكثر توهجاً من عجينة أستاذ فليمال ، لكنه مع ذلك لم يضاه أبداً رقة اللون لدى روجر وإشراقته الشاحبة . إن التقنية الفلمنكية لوسيط الزيت هي قطعاً أسبق في استعمال الطلاء الزيتي من سائر الأماكن - كإيطاليا مثلاً - لأن طبيعة الرسم الشمالي حصر الفن بالصور المرسومة على المسند ، في حين أن المطلب الأول للتصير الإيطالي كان باتجاه الفريسكو (الرسوم الجصية) ، لذلك صار (الديستمبر)(*) هو وسيط صورة المسند مادام أنه يشبه الفريسكو بلونه ويتطلب الخواص نفسها من المنفّذ . ومثل الفريسكو يستلزم الديستمبر تلقائية في حركة اليد والتنفيذ ولا يفسح المجال لإعادة الرسم أو تعديله آنياً ، في حين أن الزيت الذي يسمح بمعالجة بطيئة متروية يحتاج إلى وقت لكي ينشف تماماً خلال مراحل التنفيذ ويسمح بإعادة النظر فيه مجدداً . وعلى الرغم من خواصه الفنية البارعة ، وقد يكون بسببها ، فإن تأثير جان فان آيك لم يحقق انتشاراً واسعاً في أنحاء أوربا كذاك الذي حققه روجر ، وبخاصة في ألمانيا . وعلى سبيل المثال ، فإن لوكاس موسر في قطعة مذبح تيفنبرون يستقي من أستاذ فليمال أكثر مما يستقي من معاصره العظيم جان ، وكونراد فيتز في صورة (المسيح يمشي على الماء) للعام ١٤٤٤ امتلك حقاً واقعية جان الحادة إذ إن خلفية المنظر الطبيعي فيها تمثل ، بدرجة ملفتة للنظر ، موقعاً معيناً عند بحيرة جنيف ، إلا أن طريقة معالجته الصورة جاءت أقرب إلى المنظر المتسع والرقيق في صورة (البشارة) لأستاذ فليمال ، منها إلى تلك الصور الأكثر حُلمية على ظهر مذبح غينت أو (مادونا رولان) . والواقع إن نواح موسر المسكين : (ابكِ ، ايها الفن ، ابكِ وانحبْ عالياً ، فلا أحد اليوم يريدك . . فوامصيبتاه ، ١٤٣١) المرسوم على إطار قطعة مذبحه ، ترينا أن الأسلوب الجديد كان يشق طريقه وئيداً ضد الخواص التي كان يلمح بها الأسلوب الناعم الأسبق عهداً .

بعد وفاة جان فان آيك في العام ١٤٤١ ، برز بطرس كريستوس كأهم رسام في

(*) الديستمبر :Distemper مزج الألوان بالبيض أو الغراء بدلاً من الزيت .

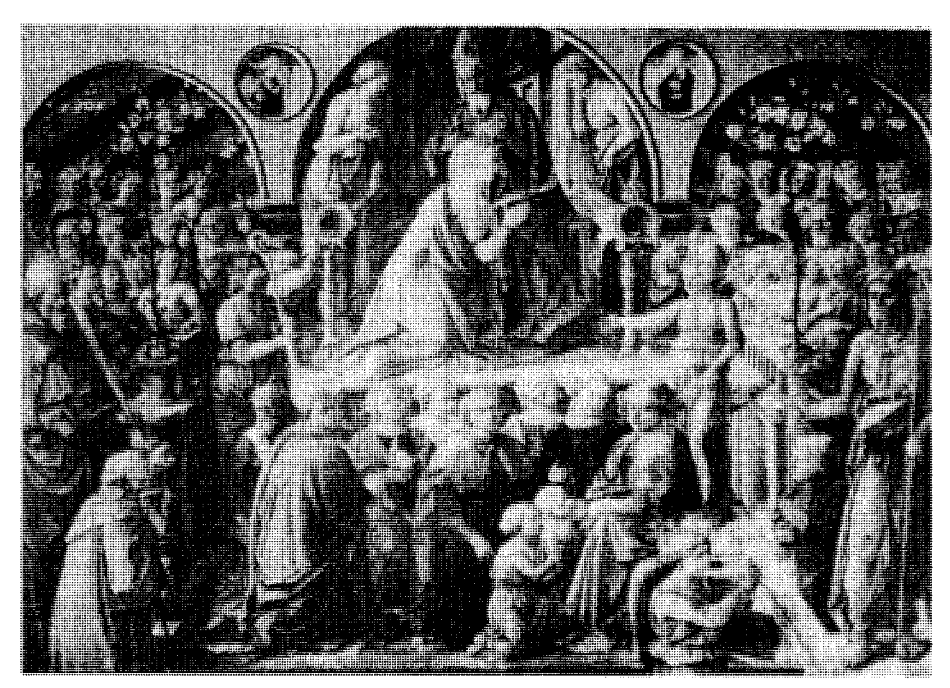
بروغ ، والذي كان يعتبر عادة تلميذاً لجان على الرغم من الحقيقة القائلة بأنه لم يكن مسجلاً في بروغ بصورة جازمة حتى العام ١٤٤٤ . من ناحية الأسلوب ، إنه أقرب المقربين إلى جان في واقعيته ، وفي خاصيته المتزنة نوعاً ما ، مع أنه لم يبلغ ما بلغه جان من البراعة الفنية . لقد اقتبس من جان في صورته (القديس ايلغيوس والمحبون) للعام ١٤٤٩ ، مثلاً ، عندما جعل القديس صائغاً يبيع خاتماً لزوج من الشبان ، وحيث المرآة وتفاصيل المدخل تّذكر المرء فوراً بـ (مجموعة زواج أرنولفيني) التي شاءت المصادفة أن تتطرق إلى الفكرة نفسها ، إذ يبدو واضحاً أنها صورة خطوبة . إن في صورة (النواح) أوضاعاً جامدة ، وأشكالاً جوفاء بليدة مفضلة لديه ، ربما نجمت عن محاولة معينة نحو الأسلوبية ؛ إنها ترينا أيضاً أنه مال ، أو الأحرى اندفع ـ وإن لم يكن موفقاً جداً ـ باتجاه رثائيات روجر . لكنه فشل بسبب الأشكال الفظة لأرديته وعاطفته الفاترة . لكن حاله أفضل في الصور الشخوصية إذ يبدو فيها أكثر ولعاً بالإيغال في تحليلاته إلى ماهو ابعد من مجرد عرض ظاهري للملامح ، كما أنه يبدي اهتماماً أكثر بانسياب الضوء من مصادر عدة . لقد أثارت لوحة (القديس جيروم) الصغيرة جدلاً حولها لفترة طويلة ، وساورت الملأ الظنون في صحة التاريخ المدون عليها (١٤٤٢) ولم يؤخذ به لتدعيم الحجة القائلة بأنها عمل شرع به جان فان آيك وأكمله بطرس ، على الرغم من أن في الأسلوب ما ينّم عن ذلك . لقد قيل أيضاً إن (القديس جيروم) لجان فان آيك الذي ورد ذكره في مخلفات آل ميديشي للعام ١٤٩٢ ؛ وقد يكون الأمر كذلك ، إن فكرة وجود صورة بهذا الطراز في فلورنسا يمكن تقبلها لأن هناك زوجاً من القديسَين الفلاسفة رسمهما غيرلانديو وبوتشيللي في (أوغنيسانتي) وهما يستندان بوضوح إلى مثل هذا النسق الأساس تماماً . وقد أشيع أيضاً بأن المعالجة البارعة فيها ، على الرغم من ميكانيكيتها قليلاً ، مردها الحقيقة القائلة بأنها لاتعدو عن أن تكون نسخة مقلدة ، ظهرت في أواخر القرن الخامس عشر ، لنسخة أصلية مفقودة لجان فان آيك .



الفصـــل الرابـــع

يُعد ماسولينو مثالاً رائعاً لما حصل لفنان تدرب على التقليد القوطي العالمي فوجد نفسه منساقاً إلى واقعية مازاشيو الجديدة . إن قضيته أنموذجية إلى حد بعيد وتماثل ما حدث لأغلب الفنانين الفلورنسيين العاملين حوالي اواسط القرن الخامس عشر ولو أنهم ، إجمالاً ، نزعوا في النهاية إلى التأثر بالواقعية الدرامية العنيفة لدوناتيلو أكثر مما تأثروا بالصيغ الأكثر كلاسيكية لمازاشيو نفسه . وبطرائق مختلفة يمكن رؤية هذا الهدف الثنائي فاعلاً في فنانين متباينين في العمر كتباينهم في الإنجاز ، وأفضلهم بين أعلام العصر الكبار هم : فرا انجيليكو ، وفرا فيليبو ليبي ، واوتشيلو ، ودومينيكو فينزيانو ، وكاستانيو .

كان الاعتقاد السائد أن فرا انجيليكو Fra Angelico (وفرا تعني الأخ) يضاهي ماسولينو كل المضاهاة ، ولو أن أعماله كانت أكثر وجدانية ، أو في الحقيقة أكثر عاطفية ، كان هذا الرأي ، المسُوغ في الواقع ، قائماً على أمرين اثنين : الأول هو أن التاريخ المفترض لميلاد فرا انجيليكو محدد بحوالي العام ١٣٨٧ ، وهذا ما يجعله بالضبط معاصراً لماسولينو . . ولدوناتيلو أيضاً . والثاني هو وجود عمله الأبكر ، المؤرخ يقيناً في العام ١٤٣٣ ، وهو قطعة المذبح المرسومة لنقابة الأقمشة بعنوان (سيدة لينايولي) . ويبدو أن لهذه الصورة صلة أكيدة بعمل مازاشيو ، ويمكن التدليل على تأثيرها في عمل أنجيليكو اللاحق . غير ان مايبدو أكثر احتمالاً الآن هو أن فرا انجيليكو وُلد بعد ذلك التاريخ ، أي حوالي العام ١٤٠٠ ، بحيث يمكن اعتبار تأثير مازاشيو فيه كتأثير معاصر في معاصر آخر ، ولذا فهو مواز في مضاهاته لتأثير مازاشيو في فرا فيليبو ليبي . هنا ، مرة اخرى ، وحتى وقت متأخر نسبياً ، كان الافتراض السائد هو أن فرا فيليبو ليبي Fra Filippo Lippi بدأ سيرته العملية كرسام صور تعبدية ، حلوة بعض الشيء ، ثم أصبح عمله باطراد أكثر صرامة وأكثر واقعية . إن هذا ناشئ عن خاطرة سباقة لفكرة التطور ومفادها ، كما يعتقد ، إن الرسم الأكثر واقعية هو بلا شك أكثر اكتمالاً من عمل أقل واقعية ، وهو بذلك أحدثُ تأريخياً قطعاً . ومن الطبيعي انه ليس هناك أي تبرير منطقي لهذا الرأي ، والفنون القائمة في فلورنسا خلال المدة ما بين ١٤٣٠ ـ ١٤٦٠ تبين بأن تطور الأفكار كان نوعاً ما أكثر تعقيداً . وبالإمكان تعقب تطور فرا فيليبو بدقة معقولة بعد اكتشاف بعض شظايا



فرا فيليبو ليبي : تتويج العذراء

رسوم الفريسكو في رواق الكنيسة الكرملية في فلورنسا التي ربما يعود تاريخها إلى حوالي العام ١٤٣٢ . كان فرا فيليبو يتيماً ، أودعته خالته في الدير الكرملي في فلورنسا في العام ١٤٢١ وهو لمّا يزل طفلاً في سبيل التخلص منه . كان مازاشيو في أواسط اعوام ١٤٢٠ يرسم مصلى برانكاسي في الكنيسة ، وفي العام ١٤٣٠ ظهر اسم فرا فيليبو مسجلاً في وثيقة بصفته رساماً . وبما أن الكرمليين كانوا أخوية مغلقة فمن الجائز أن فيليبو كان تلميذاً لمازاشيو . ومما يؤكد هذا الانطباع تماماً هو شظايا رسوم الفريسكو المحطمة التي ذكرها فاساري ، والتي غمرها الجير لاحقاً ولم تكتشف مجدداً الا في العام ١٨٦٠ . ثم إن العملين المؤرخَين التاليين : لوحة (سيدة تاركوينيا) للعام ١٤٣٧ ، وقطعة مذبح باربادوري ، الموصاة في العام ١٤٣٧ ، يُظهران نسقاً بعيداً عن مازاشيو وجنوحاً أكثر نحو دوناتيلو . وربما كان هذا الأمر أكثر بروزا للعيان في رسم (سيدة تاركوينيا) ـ نسبة إلى موطنها الأصلي ـ لأن اكتناز الجموع ، والخلفية المعمارية للطبقات المتعاقبة ارتداداً ، والطفل البدين السمج للغاية . . كلها توحي بأن رسم

دوناتيلو المعنون (وليمة هيرودوس) والملاك النشط الصغير لمنبر كاتدرائية براتو ورسم (الكانتوريا) كانت في ذهن فرا فيليبو . ان التكوين في قطعة مذبح باربادوري أكثر بساطة وأقل اكتظاظاً . كما إن الوسط ما يزال معمارياً لايتعدى غرفة بسيطة مبطنة بالألواح تحتوي عرشاً كبيراً . وعلى الرغم من أن وجوه الملائكة الصغار المتكئين على الدرابزين ماتزال تّذكر المرء بالملامح الشرسة لملائكة دوناتيلو الصغار ، إلا أن الإلهام يبدو أفضل استيعاباً و التأثير العاطفي للسماجة أقل حدة .

تعد قطعة مذبح باربادوري مهمة لسببين آخرين . فهي تؤلف أحد أقدم الأمثلة المؤرخة لرسوم الحوارات المقدسة لمجموعة (السيدة والطفل) حيث رُتّب القديسون بطريقة توحي بالإلفة لمحادثة مقدسة . وقد أضحى هذا تكويناً رائجاً باطراد ، وحلّ تقريباً محل الأنساق الأقدم عهداً التي مثّلت العذراء تتربع عرشها بجلالة ، أو مع القديسين بمقصورات منفصلة وهم يحيطون بمجموعة (السيدة) في الوسط . والسبب الثاني هو خاصيتها التنبؤية في التعقيد المتزايد للأشكال الفردية ؛ فالأردية تنسدل بطيات صغيرة ، وبالعديد من النسجات المتباينة المتفردة ـ كالشاش الرقيق لغطاء رأس (السيدة) ، والحبريات المطرزة ، وأجنحة الملائكة بريشها الناعم الرهيف ، وتغليف الجدران والأرضية بالرخام ، والنقوش على العرش ـ بحيث لاتكاد بوصة مربعة واحدة من سطح الصورة تخلو من شكل ولون مغايرين . ويمكن ملاحظة تأثير هذا الشيء في لوحة (تتويج العذراء) الموصاة في العام ١٤٤١ وربما لم يتم إنجازها حتى العام ١٤٤٧ .

لقد جرى التخلي عن مفهوم الفضاء الداخلي كلياً لكي يتسنى تحقيق أقصى إثراء للسطح ، كما اختفى حتى الترتيب العقلاني للقياس ؛ فالشكلان المركزيان اللذان يمثلان الخالق والعذراء ، والملاكان الاثنان المحيطان بهما ، هم أكبر نسبياً من أي من الملائكة في المجموعات على كلا الجانبين إذا ما أخذنا تأثيرات المنظور في الحسبان ، وحتى من الشخوص الراكعة في المقدمة . كذلك ، فإن تعددية التفصيل أكثر بروزاً ووضوحاً . فرؤوس الملائكة تشكل مؤشراً في تأثير فرا انجيليكو الذي فعل فعله في فرا فيليبو ودفعه إلى مضاهاته في الحلاوة ، فاتخذت عنده صيغة خطوطية أقوى ، ولوناً أكثر شحوباً وسطوعاً ، وتراجعاً عن الواقعية التي فرضها مازاشيو من قبل .

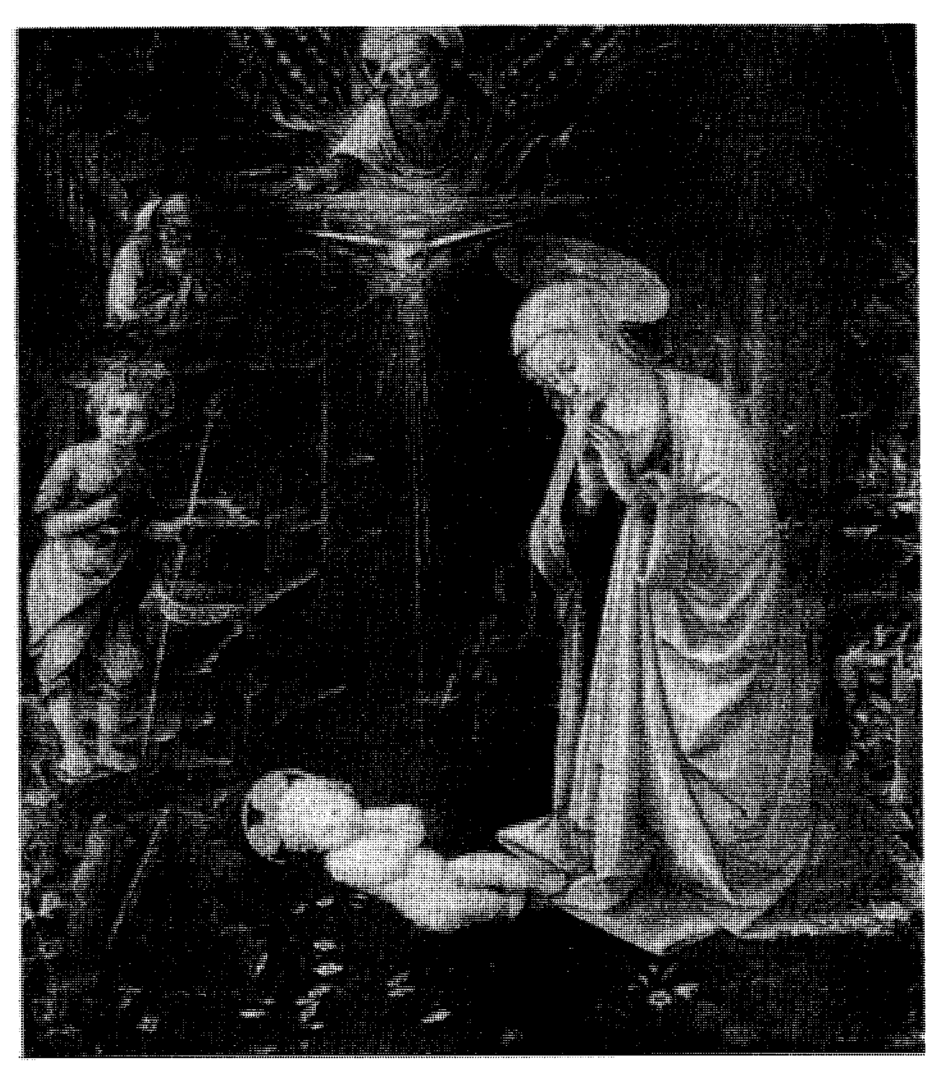
إن صور الفريسكو ، الموجودة في مقصورة جوقة المرتلين في كاتدرائية براتو ، التي شُرع برسمها في العام ١٤٥٢ ، تحمل التاريخ ١٤٦٠ ، ولو أن من المستبعد أن تكون قد



فرا فيليبو ليبي : العذراء مع الطفل

أنجزت قبل العام ١٤٦٤ . كان فيليبو متباطئاً للغاية في عمله ، وربما يكون مبعث تباطئه هذا انجرافه بعلاقة عاطفية مع لوكريسيا بوتي الراهبة في الدير الذي يعمل خورياً فيه ، وأصبحت لوكريسيا لاحقاً أماً لابنه فيليبينو في العام ١٤٥٧ أو ١٤٥٨ ، وربما يكون السبب أيضاً الأذى الذي تعرض له جراء تعذيبه في العام ١٤٥٠ بغية استنطاقه حول حقيقة اختلاسه لأجر معاونه . واللوحتان المسميتان (جنازة القديس ستيفن) و(وليمة هيرودوس) اللتان تشكلان جزءاً من السلسلة تبينان بأن الفنان كان يركز على الحركة والسرد الدرامي على حساب التماسك الفني . تتضمن (جنازة القديس ستيفن) منطلقاً منظورياً جريئاً لداخل كنيسة ، وهو نسق لوسط اضحى شائعاً آنذاك مادام يوفر الفرصة للفنان لعرض معرفته ومقدرته ، وهما عنصران ضروريان في ذلك الزمن لأي فنان معاصر . وفي لوحة (عيد هيرودوس) يتم إقحام التمثيل المتواصل إلى أبعد من حدود المعقول تقريباً بحيث أن طبيعية الوسط المنظوري والتضاد الناطق بذعر هيرودوس ولا أبالية هيروديا تختفي كلياً بفعل لا واقعية العرض - وتلك وسيلة يلُجأ إليها لإظهار عدة أحداث متوالية وكأنها واقعة في آن واحد لجعل الحكاية سهلة جلية . إن منحوتة دوناتيلو (الريليف) للموضوع نفسه هي المصدر لهذا العمل ،لكنها ترينا أيضاً كم كان القبول بتأثيره السطحي مؤثراً بالنسبة للتماسك الداخلي .

بوسعنا رؤية تطور مماثل في مجموعات (السيدة والطفل) أيضاً . فاللوحة المبكرة جداً (سيدة التواضع) تملك تأكيداً شديداً على الضوء والظل مستمداً من مازاشيو ، وكذا الوجوه الذميمة ، والواقعية المسرفة نوعاً ما المستقاة من دوناتيلو . أما اللوحتان المتأخرتان - (بيتي توندو) للعام ١٤٥٢ مع (السيدة والطفل) إزاء خلفية لقصة القديسة آن ، ومع شخص المينادة وهي تخطو بنية مقصودة وسلتها على رأسها ، واللوحة الأخرى الفاتنة المنجزة حوالي الفترة ١٤٥٥ - ١٤٥٧ مع (السيدة) الرؤوم تقدس طفلاً يكلؤه عفريت نكد مكشر - فإنهما تصفان التغيير في أسلوبه الناجم عن تحلية واقعيته وتلطيفها ابتغاء شعر مستمد في الأساس من إلهام مختلف كلياً . كذلك تشكل لوحات (الولادة) شاهداً على هذا التغيير ، وإحداها هي قطعة المذبح للمصلى في قصر ميديشي أنجزت على طراز الفريسكو من قبل معاون فرا أنجيليكو اسمه بينوزو غوزولي ، مع موكب المجوس المعروف الذي يظهر فيه أفراد آل ميديشي الأصغر سناً . للوحات (الولادة) هذه خاصية شاعرية كلياً ، وهي تأملات للمشهد



فرا فيليبو ليبى : العذراء مع الطفل في الغابة

أكثر من كونها تمثيلات له ، إن الخلفية الكالحة والشهود الظليين والملائكة الواهين وجمال (السيدة) الهادئ وحلاوة (الطفل) الجاثم أرضاً يمص إصبعه ، هي مقياس التحول في أواسط القرن من واقعية مازاشيو وعاطفية دوناتيلو إلى تلك الرقة والنعومة اللتين وسمتا نحاتي الجيل التالي . والمدهش في الأمر هو أن نجد فرا فيليبو المبشر بهذا التغيير .

يبدو أن تطور فرا انجيليكو كان مختلفاً تماماً ، إلا أن بواكير سيرته ماتزال غامضة

وربما لم يبدأ بالرسم حتى وقت متأخر للغاية بعد العام ١٤٢٠ . وقد انضم إلى الرهبنة الدومينيكانية في سن مبكرة نسبياً لكنه ، على النقيض من فرا فيليبو ، أقدم على ذلك بدافع العقيدة ، وكعضو في أخوية الواعظين استخدم فنه قصداً لأغراض تعليمية . لهذا السبب ، نرى أن أسلوبه كان دائماً بسيطاً ومباشراً ، وأحياناً محافظاً بعض الشيء . إن حاويات الآثار الصغيرة التي غالباً ما تعزا إليه والتي باتت معروفة بفضل إنتاج نسخ مكررة ملونة لها ، قد تكون من أعماله المبكرة ، لكن أول عمل مؤرخ مثبت له هو لوحة (سيدة لينايولي) ، الموصاة في العام ١٤٣٣ . إنها تبدو على أفضل حال عند معاينتها برفقة لوحة (السيدة والطفل مع القديسة آن) لمازاشيو ، ولوحة (سيدة التواضع) لفرا فيليبو . وكلتا هاتين اللوحتين طبيعيتان في الرؤية ، لكن لوحة مازاشيو مشربة بالجلال الكلاسيكي في حين ان لوحة فرا فيليبو مشربة بالمشاعر العاطفية . ويمتلك فرا انجيليكو قدراً كبيراً من الخاصية القدسية التي لدى مازاشيو ، وصلابتها ، وشكلها ثلاثي الأبعاد ، لكن إنجيليكو في بعض الأوجه أقرب إلى المثال القوطي العالمي (للسيدة) الجميلة ، في حين أن (الطفل) مأخوذ رأساً من النمط البيزنطي أو القروسطي ، وقد جرى تحديثه بإجراء بعض التعديلات في الضوء والظل لاغير .

إن لوحة (السيدة والطفل مع القديسين والملائكة) ـ وهي قطعة المذبح في دير القديس ماركو في فلورنسا حيث أمضى فرا أنجيليكو معظم حياته العملية وكان مسؤولاً عن المعمل هناك ـ ربما رسمت في الفترة ما بين ١٤٣٨ ـ ١٤٤٠ . وعليه ، يمكن مقارنتها ، كمحادثة مقدسة ، مع مذبح باربادوري ؛ التكوين هنا أكثر انفتاحاً وأقل اكتظاظاً في الفضاء الداخلي من لوحة فرا فيليبو ، وهي تستخدم النسق ذاته من الذرائع التوليفية ـ كالتناقض في الأشكال الراكعة ، والتوازن الدقيق للقديسين والملائكة الواقفين ، والنباتات ، والأكاليل ، والمعلقات ـ إلا ان العرش أكثر كلاسيكية شكلاً وهو مستمد في الأساس من مشكاة ميكيلوز المصنوعة لتحتوي لوحة دوناتيلو (القديس لويس) وهي الآن تضم رسم (ارتيابية القديس توماس) لفيروشيو . مع ذلك ، وكقاعدة عامة ، فإن أعمال فرا أنجيليكو يمكن تأريخها من التقدم الحاصل في أعماله المنفذة في دير القديس ماركو المزخرفة بعدد كبير من لوحات الفريسكو ، وهناك واحدة في كل صومعة ، وأخريات أكبر وارقى في مأوى الرهبان ، وعلى المستقرات ، وفي الممرات . إن اللوحات الكائنة في الأماكن الأكثر ارتياداً ، مثل



فرا فيليبو ليبى : وليمة هيرودس

(السيدة والطفل مع ثمانية قديسين) في الممر الأعلى ، أو (البشارة) المواجهة للسلّم ، تتناول معالجة الموضوع تناولاً مباشراً . إن فريسكو (السيدة) ربما جاء متأخراً لحد ما في التنفيذ إذ من الجائز ان فرا انجيليكو لم يباشر برسمها الا بعد عودته من روما في العام ١٤٤٩ ، وهذا يعني أنه استمر بالعمل في ديره القديم بعد تعيينه رئيساً لدير القديس دومينيكو في (فييسولي) . ولدى مقارنتها بقطعة المذبح نجد أن مجموعة فريسكوات (السيدة والطفل) هي أبسط كثيراً في تكوينها حتى لتكاد تكون جرداء . ويقف أربعة من القديسين في كل مجموعة على كلا الجانبين ، وهناك أربعة أعمدة ناتئة تزخرف الحائط الذي يحيط بكوّة العرش البسيط ، و(السيدة) بشكلها المألوف القُدسي الرقيق ، تحمل طفلاً بشكله المألوف أيضاً ، لكنه مع ذلك جميل جداً ، ويد واحدة مرفوعة تبركاً والأخرى تحمل جرماً . الإضاءة هنا غير منطقية بالمّرة . فالأعمدة النافرة من الحائط تُسقط ظلالاً رفيعة طويلة على الحائط العاري ، والكوّة المظللة في الداخل لها ظلّ ضحل على الحائط ، والوجوه بدورها تنبئ بأن الضوء قادم من اليسار ـ وهو الاتجاه الحقيقي للضوء الآتي من الممر . لكن أياً من المجموعات لايُسقط أي ظل على الأرضية بحيث ، على الرغم من تأثير الارتداد الذي تخلقه شخوص القديسين على العتبات ، تبقى الصورة تكويناً مسطحاً . وهذا الحل اللا عقلاني نفسه جرى استخدامه ـ ولكن بطريقة فنية أسلم ـ في لوحة (البشارة) حيث باطن الشرفة المقنطرة مضاءٌ بالتساوي على الرغم من الضوء الشديد نوعاً ما القادم من اليسار . وفي

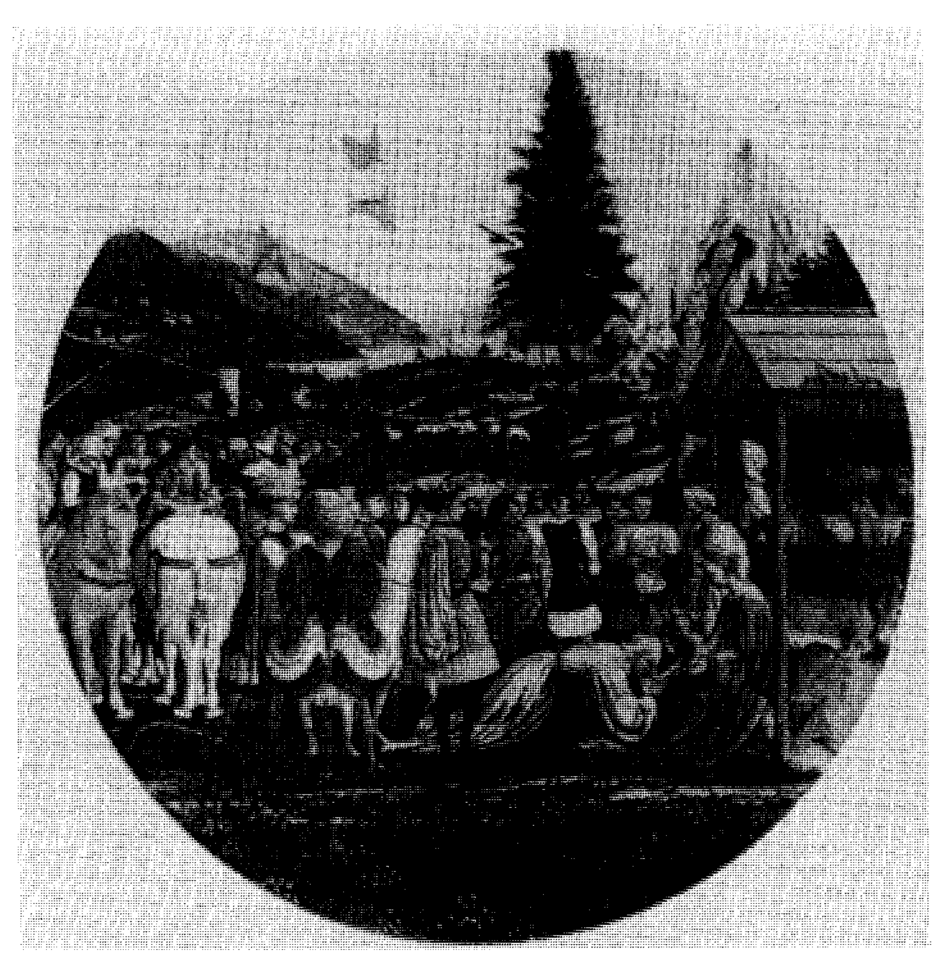
فرا أنجيليكو : العذراء والطفل مع ثمانية قديسين

فرا أنجيليكو : البشارة

فريسكوات الصوامع كانت الأيقونوغرافيا أقل مباشرة والموضوعات ليست واقعية كلياً : تقع أحداث (السخرية من المسيح) على منصة فوق مصلين لا مرئيين ، وأيدي الضاربين ، ورأس الجندي الباصق ، والهراوة التي تغرز تاج الشوك في رأس المسيح . . كلها ممثلة بأطياف بجوار وجهه المعصوب . وفي لوحة (لا تلمسيني ـ Noli me tan-gere) يبدو شروق الصباح الباكر حقيقياً بما فيه الكفاية ، لكن الضوء المشع ، وشكل المسيح الذي يبدو عائماً أكثر مما يبدو ماشياً ، وغنى التفصيل الطبيعي في الجنينة ، إنما هي لأسباب قُصد منها حث الراهب الذي يقطن الصومعة على الاستغراق في التأمل . ولاريب أن المعمل لعب دوراً كبيراً في تنفيذ هذه المسلسلة الهائلة .

في العام ١٤٤٧ ، وربما أبكر من ذلك ، كان فرا أنجيليكو في روما ، وهناك رسم المصلى الشخصي لنيقولا الخامس مع مشاهد من حياة القديسَين : لورنس وستيفن ، وهي فريسكوات تلخص سياق عمله بأجمله . إنها تضم واقعية منطقية في ترتيبها أو في أوساطها المعمارية ، مع وضوح القياس والمحتوى السردي ، والحد من عنفوانها . اللون شفاف لكن فيه ما يكفي من الجلاء والعتمة لإضفاء الصلابة على الشخوص . وقد جرى حصر استخدام التمثيل المتواصل في حده الأدنى بتقسيم المشاهد من خلال الفوارق في ترتيبها المعماري ، لكن نشدان الواقعية باستعمال تأثيرات الإضاءة لم يكن ليخلّ مطلقاً بوحدة الكل أو الإحساس باستوائية الجدار . تروى القصص هنا بوفرة من التفاصيل الظرفية والشائعة : على سبيل المثال ، إن الإشارة إلى قرار البابا بإعلان العام ١٤٥٠ عيداً يوبيلياً تمثلت بالجنديين وهما يوشكان على تحطيم الباب المسدود بالجدار في اليسار . لكن تفصيلاً من هذا النوع لم يجر إقحامه أبداً أو تضمينه لغرض الإثراء الزخرفي وحسب ، بل جاء في صميم الرواية . وبمقارنة هذه مع فريسكوات فرا فيليبو المتأخرة نجد أن الفارق صارخ بينهما ، وسبب هذا هو أن الرجل الذي ابتدأ أسلوبه بالنظر إلى الوراء والذي فطن في النهاية إلى ما كان يهدف إليه مازاشيو حقاً ، لم يعد الرجل الذي ابتدأ تلميذاً عنده .

من بين رسوم (الحوارات المقدسة) الأخرى الكبرى لذلك العصر قطعة مذبح القديسة لوسي من صنع دومينيكو فينزيانو .Domenico Veneziano لايعرف إلا القليل عن هذا الفنان ، ويبدو أنه يقف خارج تيار الفن الفلورنسي الرئيس من جهة أخرى ، ان قطعة مذبح القديسة لوسي هي دون شك من الأعمال الكبرى المنجزة في أواسط القرن ، وهي في بعض نواحيها أكثر حذقاً من أعمال أنجيليكو أو ليبي قاطبة .



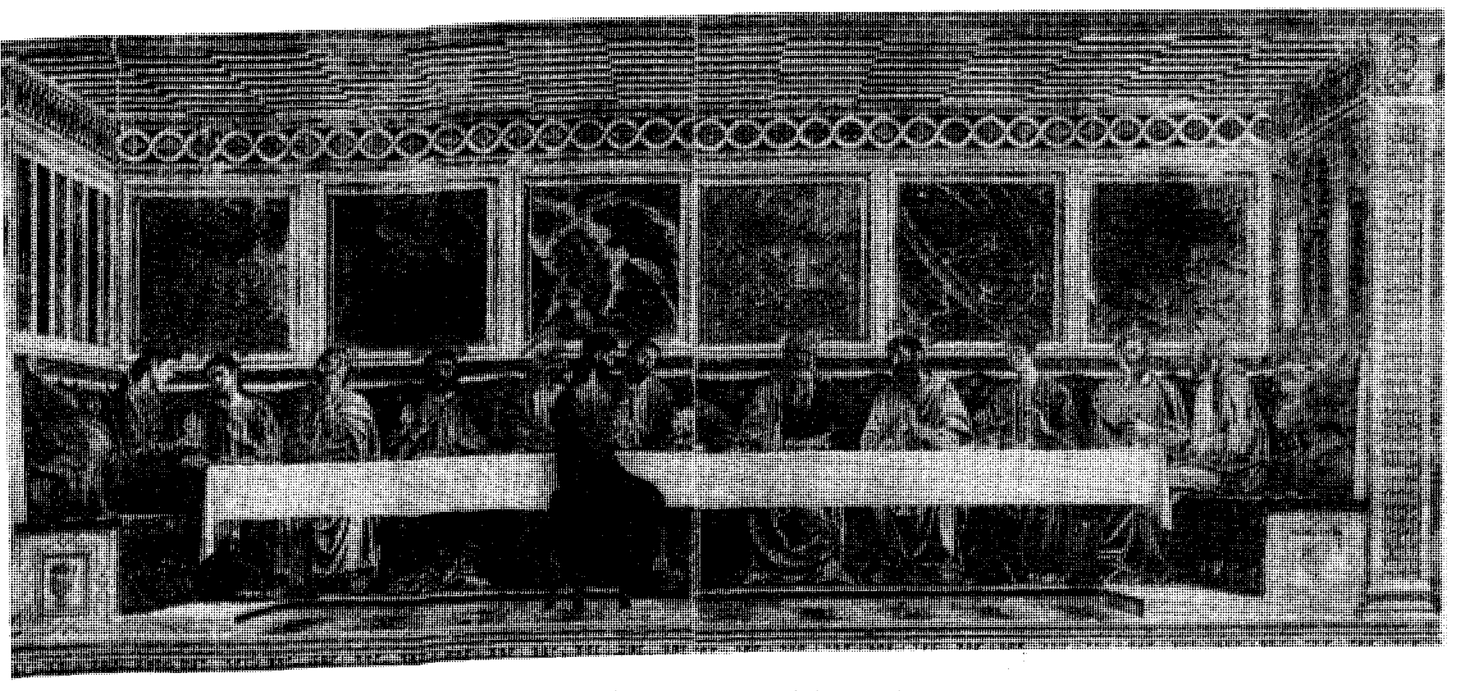
دومينكو فينزيانو : سجود المجوس

لقد دأب فينزيانو ، مجهول الولادة ، أن يوقِّع اسمه بصفته بندقياً . إن الرسم الدائري (سجود المجوس) يعد في الغالب شاهداً على أحد أطوار الأسلوب القوطي العالمي الذي يعود تاريخه إلى أواخر أعوام ١٤٢٠ أو أوائل اعوام ١٤٣٠ ، لكن أولى الحقائق الموثوقة هي أن فينزيانو كان في بيروجيا في العام ١٤٣٨ وكتب إلى بييرو دي ميديشي ، الموجود آنذاك في فيرارا ، رسالة مؤرخة في الأول من نيسان ١٤٣٨ يطلب فيها عملاً ، وقد ورد فيها ما يلي : (طرق سمعي الآن ما الذي قرر كوزيمو أن يفعله ، وهو رسم قطعة المذبح ، وأن بوده أن يكون عملاً رائعاً . إن هذا ولّد فيّ سروراً عظيماً ، وسيكون سروري أعظم إنْ أتيح لي ، بفضل وساطتكم الكريمة ، أن أكلف أنا بإنجاز هذا



دومينيكو فينزيانو : معجزة القديس زينوبيوس

العمل . فإذا تم ذلك فأنا أطمح ، بعون الله ، أن أريك أشياء بديعة نظراً لأن هناك (في فلورنسا) أساتذة أكفاء مثل الأخ فيليبو والأخ جيوفاني (أي الأخ أنجيليكو الذي كان اسمه في الدين جيوفاني) وهما يملكان الكثير من الأعمال قيد الإنجاز ، وبخاصة صورة فرافيليبو التي ينوي الذهاب بها إلى (ستو سبيريتو) والتي لن ينجزها في أقل من خمس سنوات حتى لو عمل عليها ليلاً ونهاراً . إنها حقاً عمل ضخم . مع ذلك ، فإن أمنيتي الكبرى والطيبة لكي أخدمك تجعلني أتجرأ على عرض نفسي لهذه المهمة بحيث أني إنْ أنجزتها بمستوى أدنى من أي شخص آخر فسأكون ممتناً لكل نصيحة ثمينة من أجل أن أبرهن لك ، بكل وسيلة ، على أن بوسعي أن أنجز عملاً جيداً كأي فنان آخر . وإذا قُدّر أن العمل سيكون ضخماً لدرجة تجعل كوزيمو يلجأ إلى تكليف عدة اساتذة لإنجازه ، او يعهد بمعظمه إلى أحد دون الآخر ، فاستميحكم بأن أبذل جهدي لخدمة ذلك السيد النبيل . فأرجو أن تتكرموا وتبذلوا وساطتكم الحميدة



اندريه ديل كاستانيو : العشاء الأخير

لصالحي لكي يُحال جزء من ذلك العمل إلي . ومتى ما علمتم برغبتي الشديدة في إنجاز عمل شهير ، لاسيما لكم ، فستقف إلى جانبي في هذا . .)

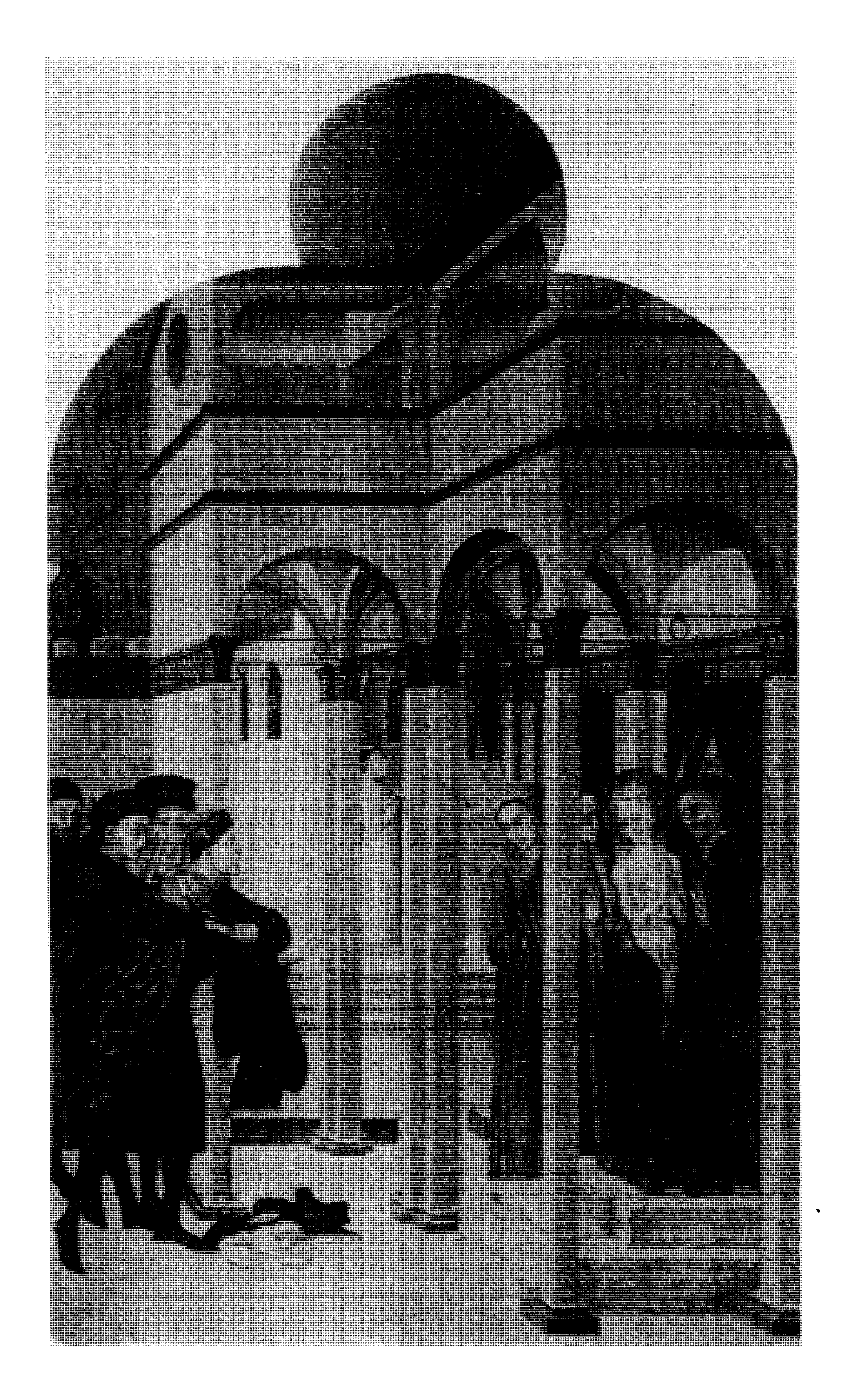
أغلب الظن أنه أفلح في مسعاه ، إذ ورد اسمه في السجل بأنه قد عمل على بعض رسوم الفريسكو في فلورنسا في الفترة ١٤٣٩ ـ ١٤٤٥ ، ولكن لم يبق من الفريسكو حالياً الا شظايا صغيرة . إن الأمر الأكثر أهمية حولها هو أنه كان لفينزيانو مساعد يدعى بييرو ديلا فرانشيسكا الذي لابد انه كان آنذاك يجري أولى اتصالاته بالأعمال الفلورنسية . ويقيناً أن اهتمام دومينيكو الفريد باللون وبلعبة الضوء كان يشكل أهمية أساسية في تطور أسلوب بييرو ، وبالتالي في كل أعمال الرسم خارج فلورنسا ذاتها . هناك عملان اثنان فقط هما من إنجاز دومينيكو فينزيانو بلا ريب ، وكلاهما يحمل توقيعه . الأول هو لوحة (السيدة) مع شظايا لقديسَين اثنين ، والثاني هو قطعة مذبح القديسة لوسي حيث يوجد اللوح الرئيس منها في (أوفيزي) والألواح الأخرى موزعة بين برلين وكمبردج وواشنطن وأماكن اخرى .

إن رسوم الفريسكو للعذراء والقديسَين الاثنين (مادونا كارنيتشي) الموجودة في لندن هي الشظايا المتبقية من مظلة شارع سُميت كذلك نسبة إلى موقعها الأصلي ، وربما يعود تاريخها إلى ما بعد العام ١٤٣٨ ، وهو تاريخ رسالة دومينيكو إلى بييرو دي ميديشي التي يُفترض انها تمثل البداية لما حصل بعدها من تأثير في الأعمال في فلورنسا . وعلى الرغم من الحالة الرديئة التي حفظت بها إلا أن ذلك لايخفي كونها عملاً ذا بساطة نبيلة ، والشظيتان الباقيتان من رأسي القديسين تعكسان معالجة مباشرة وواسعة . إنه حقاً فنان موهوب في تجميع كتل الضوء والظل لخلق أشكال كبيرة بسيطة تنطق من خلال تظليلاتها وتضاد ألوانها . ربما تكون قطعة مذبح القديسة لوسي منظمة فضائياً بوضوح أكثر ، مع قدر أكبر من العناية بمنظور العمارة بأبعاد الشخوص التي تحتويها ، وهي لاتقل عن العناية المبذولة في أي لوحة من لوحات المحادثة المقدسة التي سبقتها . إن الضوء أكثر بهوتاً ولطافة ، واللون أكثر شفافية . إن فستان القديسة لوسي الوردي ، وحبرية القديس زينوبيوس الخضراء ، وقميص المعمداني الأحمر ، وجلباب القديس فرانسيس الضارب إلى الخضرة ، والقرميد الوردي ـ الأخضر في الرصيف ، أو في الظلال الخضر تحت أقبية القناطر الوردية ، أو في الكوى الصدفية خلف العرش . . كل هذه التغييرات المميزة بالمرصعات الرخامية السود الحادة والمبرزة بظلال الأزرق السماوي اللطيفة ، وأردية السيدة ،



أندريه ديل كاستانو : داني

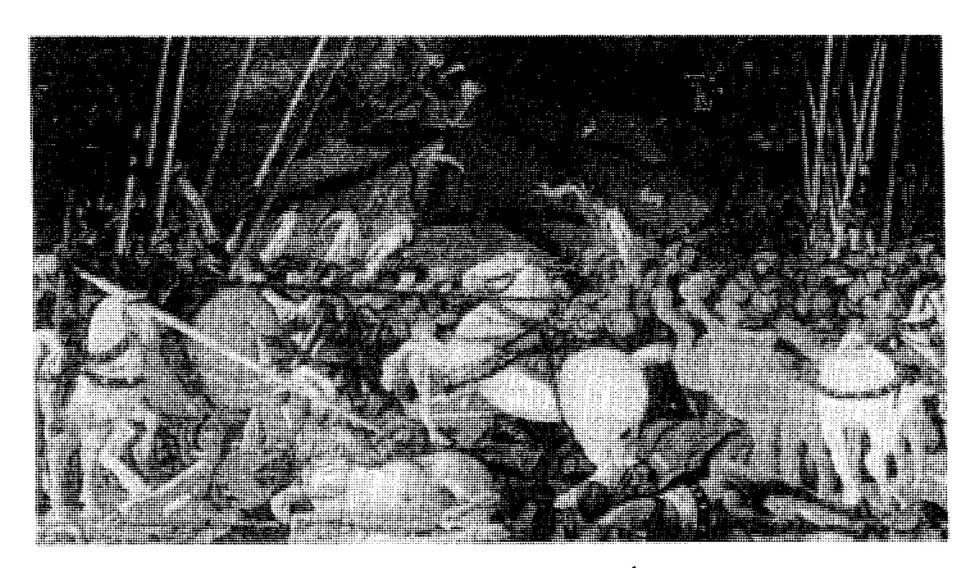
القديسة لوسي ، وعباءة المعمداني ، تعطي لأول مرة الانطباع عن رجل ابتدأ بتكوين رسمه بالألوان بالشعور نفسه الذي يعطيه للشكل أو للهندسة الفضائية ، وتنظيم صورته لا من أجل إثرائها الظاهري أو تنوع حركتها أو عاطفيتها ، بل بالمنطق الرؤيوي الخالص وكل ما عدا ذلك مُسخّر لتلك الغاية . في أعمال دومينيكو يمكننا بجلاء رؤية ترتيب الكتل واللون الأشقر والشفاف الذي أصبح العلامة الفارقة لبييرو ، لكن هذا النوع من السكون والتروي اللذين يمثلانهما كان لهما وقع ضئيل لدى الفلورنسيين منذ أن انتهى دومينيكو في المشغل حيث مات في العام ١٤٦١ . إن الصورة الوحيدة الأخرى المنسوبة إليه هي فريسكو القديس يوحنا المعمداني والقديس فرانسيس في سانتا كروش وهي لاتماثل كلياً لوحة (التعبد) المبكرة المنسوبة إليه بل هي مماثلة جداً لعمل كاستانيو . عليه ، فمن المحتمل أنه تطور من لوحة (التعبد) ذات النمط القوطي العالمي في أعوام ١٤٢٠ من خلال الصورتين الموقعتين في أعوام ١٤٤٠ وأعوام ١٤٥٠ إلى الواقعية الخطوطية الأكثر خشونة للوحة القديس يوحنا ولوحة القديس فرانسيس قبل العام ١٤٦١ بفترة وجيزة جداً . كان الاعتقاد سائداً أن كاستانيو هو الذي تمثل دومينيكو لكن أحد الأمور النادرة المعروفة عنه يقيناً هو أن هذا الظن غير صحيح لأن دومينيكو مات في العام ١٤٦١ في حين أن كاستانيو كان قد مات قبله بسبب الطاعون في العام ١٤٥٧ . مع ذلك ، ربما هناك شيء ما في ظروف القصة التي مهدت للصداقة أو في الأقل للتعارف ، بين الرجلين . كان كاستانيو ، في بعض النواحي ، الرسام الفلورنسي الأهم بعد مازاشيو ، وقد تكون واقعيته الشرسة نوعاً ما سبباً في جزءٍ منها لاتهامه بقتل دومينيكو . والواقع أنه تخلى تماماً عن الهيئات ثلاثية الأبعاد والمعالجة الرسموية لمازاشيو مفضلاً الإيقاعات الخطوطية لدوناتيلو التي ترجمها إلى مواصفات الرسم . ويبدو أن هذه الخاصية الخطوطية لاءمت المزاج الفلورنسي لأن تطويرها استمر قائماً طيلة بقية القرن . وكانت تأثيرات اللون والضوء لدومينيكو فينزيانو قد أهملت كلياً : إن تاريخ ولادة كاستانيو بقي مجهولاً ، ولو أنه يقع في زمن بين أواخر أعوام ١٣٩٠ والعام ١٤٢١ ، وهو التاريخ الأكثر قبولاً عادة . من الثابت أنه كان في البندقية في العام ١٤٤٢ حيث وقّع وأرّخ بعض رسوم الفريسكو التي كان قد رسمها بالتعاون مع رسام مجهول يدعى فرانشيسكو فاينزا . كان منذ أعوام ١٤٤٠ حتى وفاته المبكرة في العام ١٤٥٧ قد رسم أعمالاً عدة في فلورنسا بضمنها فريسكوات العشاء الأخير ومشاهد من (الآلام)



ساسيتا : القديس فرنسيس ينكر أباه الأرضي

وكذلك (مشاهير الرجال والنساء) مع تأثيراتها المنظورية الدقيقة (كانت هذه ذات مرة في فيلا لبنيايا خارج فلورنسا لكنها نقلت الآن إلى متحف كاستانيو في دير القديسة أبولونيا السابق لوضعها في قاعة الطعام حيث رسُمت لوحة العشاء الأخير ولوحة مشاهد من الالآم) . إن لوحة (العشاء الأخير) التي تشكّل موضوعة قاعة الطعام التقليدية هي مزيج غريب من العظمة والواقعية الفظة ، والبساطة والإتقان المفرط . إن الغرفة مُسلّطة كامتداد على مستوى العين لغرفة حقيقية ، مع الارضية والسقف والحيطان المغطاة بترصيعات من الرخام المنمذج ، والضوء المنشور من النوافذ في نهاية الغرفة ومن النافذتين فوق الفريسكو مباشرة دعت الفنان إلى إقحام شباك ثنائي الضوء في الجدار الأيمن ليتسنى له أن يستخدم أقوى ضوء وظل في رسم تفاصيل المسيح والرُسل .

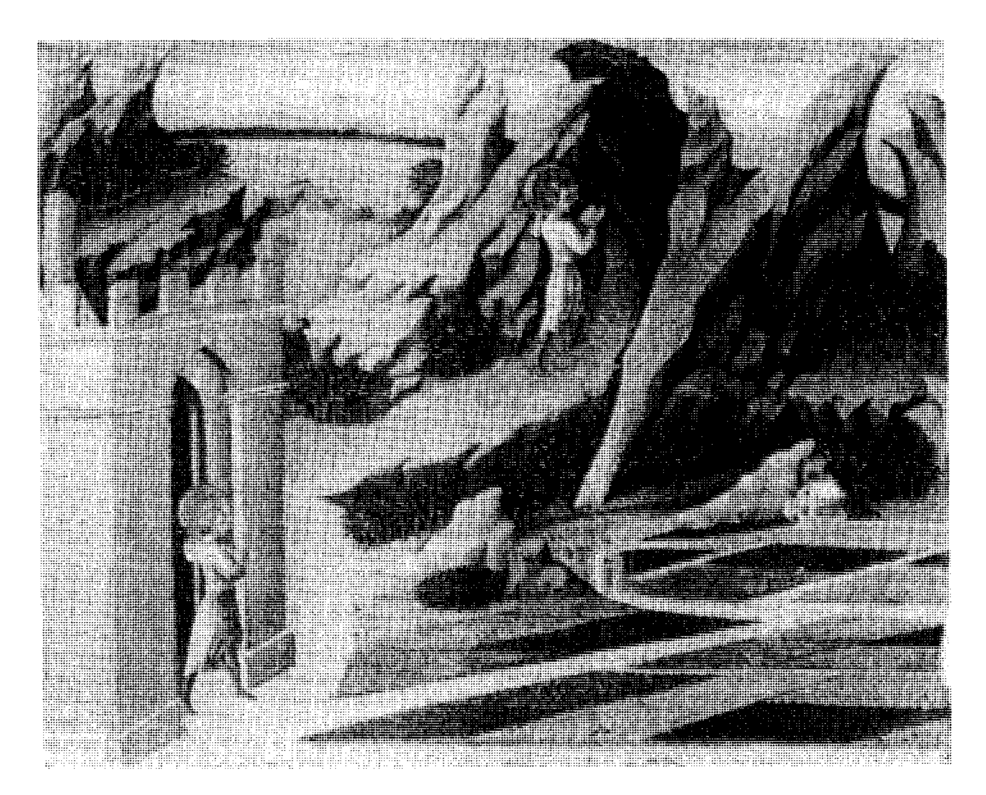
ان الايقونوغرافية القديمة للمسيح بجلوسه في الوسط وهو يميل قليلاً نحو القديس يوحنا الحزين ، مع يهوذا القابع بمفرده على الجانب الآخر من المائدة الطويلة ، تتيح له خلق التناقض الأشد درامية رؤيوياً ونفسياً . إن حواجب العين ، شديدة البروز ، والأجفان الثقيلة والشعر القاتم والهالات الأكثر شبهاً بألواح معدنية صقيلة تعكس الرؤوس التي تتوجها ، وطيات السجوف وثنياتها المتشكلة . . تجتمع كلها لتخلق حقيقة جياشة وفظة في آن واحد ، مع تيار مبطن بإحساس عميق جداً . في كاستانيو مظهر آخر لتقبل مازاشيو في وحدانية الشكل والوسط التي هيمنت على عمل فرا أنجيليكو من عام ١٤٤٠ فصاعداً . فكاستانيو استخدم وسائل مازاشيو فقط بقدر مايجعلها معبرة عن تجاوب انفعالي مماثل لذاك الذي يختلج في دوناتيلو . إن مشاهد من الآلام شديدة بل عنيفة ، وتأثيرات الإضاءة هي من النوع الذي لم يُفطن إليه من قبل ، إذ إن المسيح المصلوب مضاء من الأسفل من اتجاه الضوء القادم من النوافذ الحقيقية ، والمسيح في (الانبعاث) ينهض ببطولة وانتصار من القبر ، لا بثقل صراع مرهق كما في معالجة دوناتيلو للمشهد بل هو مشع مطمئن مجسد للنصر . لم يسبق قط رؤية مثل هذه المهارة في الرسم : ما من حركة معقدة جداً . . ما من هيأة صعبة جداً يتعذر على خطه القوي السلكي أن يستكشفه ويحلله ويعّرفه . . ما من طرف في المنظور ، أو مجموعة من الأجسام المتواشجة ، لم تبُد واضحة بدقة واكتمال . إن معرفته بعلم التشريح رؤيوية صرف ، لكنه يرى بتفهم تام ولأشكاله متانة ملموسة تقريباً . لم تكن ألوانه قاتمة دائماً وذات نبرة عاصفة كما في (العشاء



أوتشيلو : الطريق إلى سان رومانو

الأخير) إذ إن الهيئات المفردة الرائعة في لوحة (مشاهير الرجال والنساء) تتوهج بالضوء والبهاء إزاء الكوى الرخامية المعتمة المصبوغة . إن الإشارة إلى القديس جورج عند دوناتيلو في لوحة المقاتل (بيبوسبانو) وإلى الأنبياء المتنازعين عند أبواب غرفة المقدسات بمواجهة دانتي وبترارك لايمكن أن تكون طارئة . وفي عمله المؤرّخ الأخير لفريسكو هيأة الفارس نيقولو دا تولنتينو المرسوم في العام ١٤٥٦ في الكاتدرائية كملحق لرسم اوتشيلو التذكاري للسيرجون هوكوود ، يبدو تأثير تمثال (غاتا ميلاتا) لدوناتيلو واضحاً ومقصوداً منه أن يكون كذلك . إنه أكثر زهواً من تمثال دوناتيلو - فقد قصُد منه أن يعطي انطباعاً على الرغم من كونه رسماً أحادي اللون _ وهو شاذ في منظوره (يُرى الناؤوس ـ التابوت الحجري ـ من موقع مختلف كلياً عن الجواد والراكبين اللذين يعلوانه) ويبقى نحتاً مرسوماً بكل معنى الكلمة .

إن أصعب أعمال كاستانيو هو (صعود العذراء) الذي تم التعرف من بعض الوثائق على أنه هو الذي رسمه بين العامين ١٤٤٩ - ١٤٥٠ ، لكن التكوين الغريب للعذراء وهي تنهض من ضريحها المليء بالورود في لوحة لوزية الشكل ، كغروب شمس باهر ، يحملها أربعة ملائكة بأحجام نصفية وعلى جانبيها القديس جوليان والقديس ميناتو ، الوديعان اللامباليان ، لايُستبعد أن يكون في جزء منه قد فُرض



جيوفاني دي بابلو : القديس يوحنا يدخل البرية

من قبل الموصي أو صاحب التكليف ، لأن الملائكة الصغار تذكّر بالأسلوب القوطي العالمي في حين يمثل رسم أجسامهم وأرديتهم المرحلة التي كان فيها كاستانيو في قمة عصرنته ونشاطه . ربما كانت هناك نقطة اتصال مع صورة (التعبد) المبكرة التي يعتقد أنها من عمل دومينيكو فينزيانو ، لكن هناك ايضاً حقيقة أن السماء في (مشاهد من الآلام) تضم ستة ملائكة وقد اعتراها الحزن بنفس النمط من القياس النصفي وأن النموذج الفلورنسي العظيم (للصعود) هو (باب اللوزة) المنحوت للكاتدرائية حيث يمكن العثور أيضاً على رسم الملاك بحجمه التقليدي الصغير . إن بقاء الأنظمة القوطية العالمية لم يكن ليثير الدهشة إلى هذا الحد لو لم يكن الفنان قد احرز مثل هذا التقدم في مجالات أخرى .

أما الرسام الكبير الآخر لهذا الجيل فكان أوتشيلو Uccello الذي هو في الواقع أقدمهم ، لانه وُلد في العام ١٣٩٦/ ١٣٩٧ وعاش حتى العام ١٤٧٥ . عمل أوتشيلو

على أبواب المعمدانية التي كُلّف بها غيبرتي منذ العام ١٤٠٧ ، لذا فقد تدرب على الأسلوب القوطي العالمي الذي يبدو أنه ملاذه الروحي الحقيقي . والمعروف عنه أنه انضم إلى نقابة الرسامين في العام ١٤١٥ لكن لم تعرف له أي صور لحوالي خمسة عشر عاماً بعد ذلك التاريخ . في العام ١٤٢٥ رحل إلى البندقية وعمل على فسيفساء القديس مرقص لحوالي خمس سنوات ، مما يعني أنه كان خارج فلورنسا خلال السنوات الإبداعية من حياة مازاشيو . وحين عاد حوالي العام ١٤٣١ ظهر بأنه اقتدى باسلوب ماسولينو في العمل ، لكنه خلال أعوام ١٤٣٠ أصبح مفتوناً بالأفكار الجديدة في المنظور وفي الاختزال ، ولو أنه لم يسيطر في الواقع قط على التضمينات الكلية للنظام الذي أضحى بالنسبة إليه في النهاية ليس أكثر من صيغة أخرى لصنع أنماط متقنة . وحتى حين كان تأثير الأفكار الجديدة مايزال طازجاً كانت معالجاته لها اعتباطية ، كما يلاحظ في الفريسكو الأحادي اللون في الكاتدرائية للفارس جيوفاني أكوتو ، الذي كان في الحقيقة مغامراً إنكليزياً اسمه السير جون هوكوود ، المرسوم في العام ١٤٣٦ . إن في هذا وجهتي نظر منفصلتين ، واحدة للقاعدة وأخرى للفارس (وهو نظام اتبعه كاستانيو لاحقاً) ، وهو توجّه لاعقلاني مماثل استعمل أيضاً في رسم له باسم (رؤوس أربعة أنبياء) للعام ١٤٤٣ في مدورات الزوايا للساعة في كاتدرائية فلورنسا .

تسنى ، بفضل الترميمات المتأنية الحديثة ، رؤية أكثر أعماله شهرة هي صورة (الطوفان) المرسومة في أغلبها بلون أحادي ضارب إلى الخضرة في دير القديسة ماريا نوفيلا حوالي العام ١٤٤٥ . إن أهمية اللون الأحادي وما يترتب عنه من التشديد البالغ جداً على تأثيرات الضوء والظل التي تجسد النتوءات البارزة (الريليف) في الرسم ، كما في رؤوس كاستانيو ، لم تكن مستمدة فقط من الاحساس الفلورنسي بالصيغة النحتية بل إنها أيضاً ، وبصورة مباشرة ، من تحليل ألبيرتي لما هو مرغوب فيه بشدة في الرسم . وفي مقالته المعنونة (ديلا بيتورا Della Pittura) ؛ (حول الرسم) التي تم تداولها من حوالي العام ١٤٣٥ فصاعداً ، يدعو ألبيرتي إلى استعمال هذا اللون الأحادي : (لكني اود أن يقوم أعلى مستوى للإنجاز في الصناعة والفنون على معرفة كيف يستعمل الأبيض والأسود) ثم يعلق مضيفاً : (أنا ، في معظم الحالات ، أعتبر الرسام الذي لايعي جيداً قوة كل ضوء وظل في كل مستوى بأنه ذو قدرة متوسطة . أقول إن المتعلمين وغير المتعلمين يشيدون بتلك الوجوه التي تظهر بارزة من



بييرو ديلا فرانشيسكا : الانبعاث

اللوحة كأنها منحوتة ، وهم ينتقدون تلك الوجوه التي لا يظهر فيها أي فن سوى رسم مجرد) . وبذا فهو يقطع شوطاً طويلاً لتفسير سبب عدم تحقيق دومينيكو فينزيانو أي نجاح يذكر . إن أوتشيلو يحذو حذو ألبيرتي حرفياً لا باستعمال اللون الأحادي وحسب بل بالطريقة التي يتناول بها أردية شخوصه ويُضّمن رأس إله الريح لتفسير الزوبعة التي تهب بينهم : (حري بي أن أضع في الصورة وجه إله الريح ، زيفيروس

أو أوستروس ، الذي يهب من الغيوم فيجعل الأردية تتطاير في الهواء . وهكذا سترى جمال الأجسام حين تعصف بها الريح فتكشف عن العري الكامن تحت الأغطية . .) . ومن أقوال ألبيرتي الأخرى ، التي ربما ساهمت في إحداث الالتباس الصوري الذي ابتلي به الرسم الفلورنسي لاحقاً ، ما نجده في إشادته للتنويع الغزير للتفصيل : (. . إن الغزارة والتنوع شيئان مسران في الرسم ، وأنا أقول إن (أستوريا) غزيرة للغاية ، ففي أماكنها يختلط الكبار والشبان ، العذارى والنساء ، الصبيان والصغار ، الطيور الداجنة والكلاب الصغيرة والطيور والخيول والأغنام ، والمباني والمحافظات وكل الاشياء المتشابهة) . صحيح أنه وهو يوصي ببعض الاعتدال يمضي بالقول لائماً : (. . أولئك الرسامون الذين حين ينشدون الغزارة لايتركون شيئاً خالياً . إن ما ينشدونه ليس تكويناً بل فوضى فاحشة . هناك لاتبدو (أستوريا) مُقدمة على عمل شيء يستحق الجهد المبذول من أجله ، بل الأحرى لتكون في جَيَشان ضارب) . لكن نصائحه كانت غالباً ما يؤخذ بها في حين أن مصير تحذيراته كان الإهمال في معظم الأحيان ، حتى انتهى الأمر إلى فوضى في النهاية .

تُعد قطع المعارك الكبرى الثلاث لاوتشيلو المرسومة بين الأعوام ١٤٥٤ - ١٤٥٧ أنماطاً زخرفية أولاً وأخيراً . ان هذه القطع تقتفي بالتأكيد المقولة الخاصة بالغزارة ، إذ إن الميدان يعج بالخيول والفرسان والرماح والجثث وقطع الدروع ، وسفح التل خلف سياج الورد مغطى بأشكال متنوعة من الحقول مرقطة كلها بجنود صغار يتراكضون هنا وهناك . الخيول المتأرجحة الصائلة يعتليها ركاب يرتدون ملابس مزوقة فاخرة ، والرماح والرايات تشدد من تأثير النسيج المزدان بالرسوم ، واللون لاعقلاني بقدر غرابة التكوين . وقد أضحى هذا الفكرة الأساسية لعمليه المتأخرين : (الصيد) ومنصة المذبح الغريبة التي أوصت برسمها (أخوية السر المقدس) في أوربينو ، التي رسمها خلال عامي ١٤٦٧ و١٤٦٨ والتي تعيد سرد قصة تدنيس وجبة خبز التقدمة المقدس . وهذان الرسمان يقفان منفصلين بمعزل عن رسم العصر ، ويضاهيان في خيالهما الرسوم المنظورية المعقدة البارعة للكؤوس المضلعة ومشجب (مازوشي) التي كانت تشغله ـ كما يقال ـ حتى ساعات متأخرة من الليل . وفي العام ١٤٦٩ ، وأثناء ملئه بيانات الضريبة الخاصة به ، أعلن : (أنا شيخ هرم ومعوق وبدون عمل وزوجتي مريضة) . لكن على الرغم من تأثير أعمال أوتشيلو الأخيرة في الرسامين الزخرفيين لذلك العصر فقد حصل أمران اثنان في ستينات القرن الخامس عشر وسبعيناته ،

أولهما : أن زمن الصور اللطيفة والحلوة نوعاً ما ، مثل صور الميلاد لفرا أنجيليكو ، قد ولى ، وثانيهما : أن الشبان الأصغر سناً كانوا أكثر اهتماماً بمسائل التشريح والحركة التي يمكن حلها على أفضل وجه على وفق مواصفات الخطوطية الخشنة نسبياً ، والتي كانت متحررة من كاستانيو ودوناتيلو .

أما خارج فلورنسا ، فقد كانت هناك أربعة خطوط منفصلة ينبغي اتباعها : سيينا ، حيث التيارات الرئيسة مشتقة من فلورنسا ، وتوسكانيا الوسطى وأوربينو مع بييرو ديلا فرانشيسكا ، وبادوا ومانتوا مع مانتينا ، وفيرارا حيث خط التطور مرّ من خلال بادوا بفضل دوناتيلو ومانتينا وعكس تأثير أعمال بييرو المفقودة في فيرارا .

كانت سيينا خلال القرن الرابع عشر مصدر إشعاع لا يقل عظمة عن فلورنسا ذاتها . فقد كان تأثير دوشيو وسيمون والأخوة لورينزيتي حاسماً في فلورنسا بقدر ما كان كذلك في سيينا ، بل وأكثر ، إذ إن أسلوبهم هو الذي حدد مسيرة الرسم في أواخر القرن الرابع عشر في فلورنسا ، وهو الذي عمّ الأصقاع وانتشر في أقاصي أوربا ليعود في النهاية وقد استحال إلى النسق البلاطي الكيّس للأسلوب القوطي العالمي . كان الفن الفلورنسي في القرن الخامس عشر هو الذي يحسم التطورات الحاصلة في



بييرو ديلا فرانشيسكا : دوق أوربينو



بييرو ديلا فرانشيسكا : دوقة أوربينو

سيينا . ويعكس دومينيكو بارتولو Domenico Bartolo (حوالي ١٤٠٠ - ١٤٤٧) في رسم (سيدة التواضع) المؤرخ في ١٤٤٣ أسلوبي مازاشيو ودوناتيلو ، وفي مسلسلة لصور الفريسكو الكبرى المرسومة خلال الفترة ١٤٤١ - ١٤٤٤ في مستشفى ديلا سكالا حيث يصف بتفصيلات ظرفية جمة إغاثة الفقراء والعناية بالأطفال المعدمين ، يتخذ تطوره إلى حد بعيد الخط نفسه الذي اتبعه تطور فرا فيليبو ، انطلاقاً من الفرضية نفسها . أما ساسيتا Sassetta (حوالي ١٤٠٠ - ١٤٥٠) وجيوفاني دي باولو Giovanni di Paolo (١٤٠٣ - ١٤٨٣) فيحتفظان بالرصانة الخيالية للألوان والصيغ الهيفاء الأنيقة كتلك التي صاغها اساتذة القرن الرابع عشر ، غير أنهما يتبنيان أنظمة المنظور الفلورنسية ، ولو ـ في معظم الأحيان ـ مع انعكاس شكس جلي للحقيقة التي يبطنها استخدام هذه الأنظمة . إن السردِ في مسلسة ساسيتا (١٤٣٧ - ١٤٤٤) عن (حياة القديس فرانسيس) لاتزيده جلاءً ، في الحقيقة ، محاولات بسط وسط منطقي لأن الجمال المهيب لكل مشهد من المشاهد يكمن في استعمال النمط واللون السحري والتفاصيل الرقيقة وفي التعبير عن المزاج . وواقعية جيوفاني دي باولو هي من المرتبة الأثيرية نفسها . فرسومه بعنوان (المغبوطون في الفردوس) جاءت رأساً من احتفالية للبلاط البورغندي الأنيق ، ولوحة (القديس يوحنا يدخل البرية) ، وهي من مسلسلة ربما رسمت بعد أواسط القرن تحديداً ، تلج عالماً خيالياً حيث يتخلى فيها عن القياس والابعاد والصيغة التمثيلية واللون من أجل خلق عالم حُلمي أكثر واقعية لأنه أكثر أهمية من العالم الدنيوي . أما سانو دي بييترو Sano di Pietro (١٤٠٦ - ١٤٨١) فإنه يُعَصْرِنُ فقط بقدر طفيف لوحات (المادونا ـ السيدة) الرقيقة الرؤوم الواردة من القرن السابق لَكنه يحط من ثراء مشاعرها ويحولها إلى نتاج ممل موحد من الصور الورعة ، في حين يحقق فيشيتا Vecchietta (حوالي ١٤١٢ - ١٤٥٠) ربما المطواعية الأعظم لأنه كان رساماً ونحاتاً في آن واحد ، لكن رسومه أشبه برسوم تابع متخلف لسيمون مارتيني Simone Martini ومتأثراً بفرا أنجيليكو ، ونحته الذي يعرض باقتدار الفن السييني في نحت الخشب يتأتى في الحقيقة من واقعية دوناتيلو لكنه مخفف بالأناقة التقليدية للفن السييني . ويأتي ماتيو دي جيوفانيMatteo di Giovanni (١٤٣٥ - ١٤٩٥) ليختتم القرن . إنه أيضاً يواصل النمط البسيط الورع لهيأة (السيدة) ، وهو كذلك يتطلع إلى فلورنسا من أجل أفكار جديدة لتحديث فنه التقليدي . وتبين لوحته الضخمة (الصعود) للعام ١٤٧٥ ، إنه وحّدها في تركيبة غير



بييرو ديلا فرانشيكا : الولادة

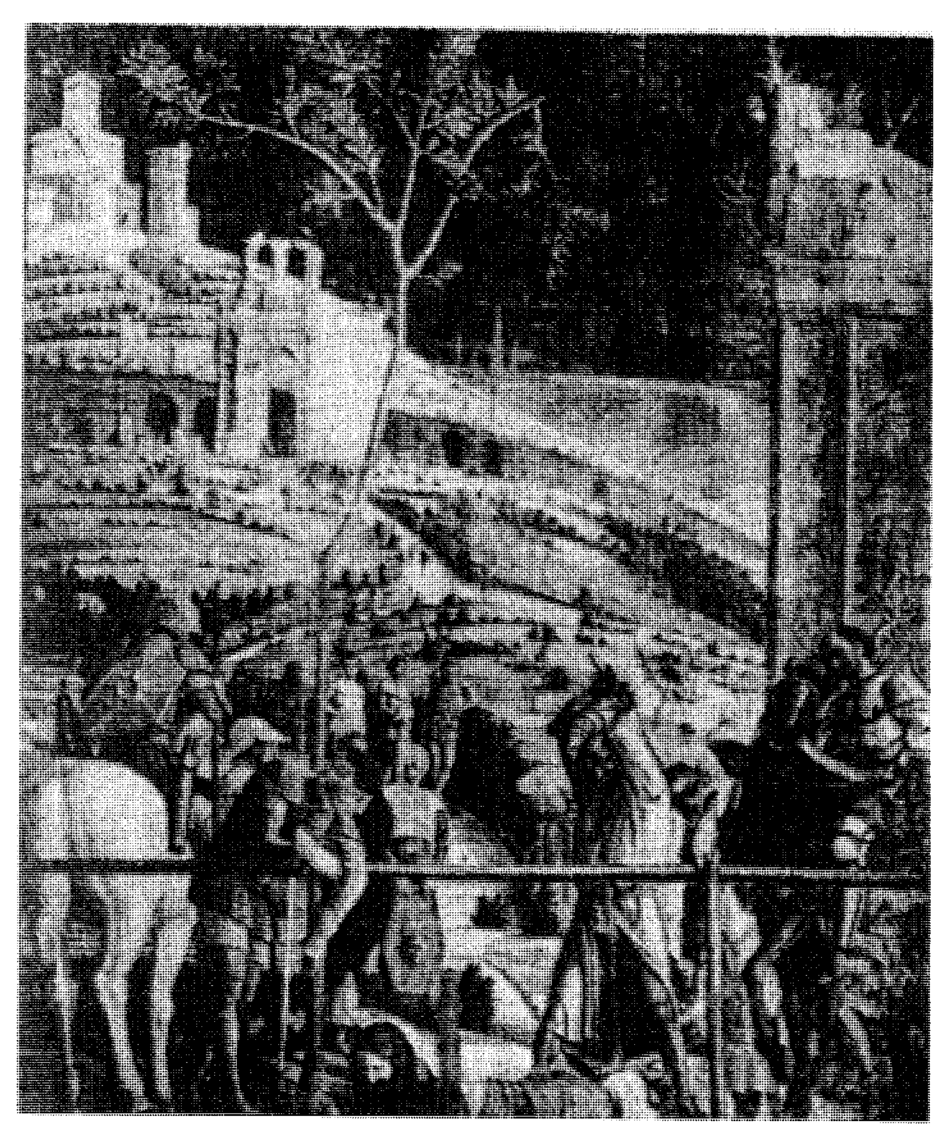
متوقعة من البحث عن الحركة ونشاطية الشكل لكاستانيو ، وفي اللون الرقيق والرشاقة لانجيليكو . إن ما ساهم به هو الفكرة الجميلة المتمثلة بالملائكة المحومين كأنهم في باليه سماوية وهم يعزفون على الآتهم الموسيقية ، وهي فكرة تطورت لاحقاً عند بوتشيللي إلى سرب من الملائكة الدائرين بسرعة خاطفة ورشاقة منقطعة النظير .

ولد بييرو ديلا فرانشيسكا Piero della Francesca في العقد الواقع بين ١٤١٠ - ١٤٢٠ ، في الأغلب حوالي العام ١٤١٦ ، وهو ، اليوم ، ربما يكون الرسام الأكثر بروزاً وأهمية من بين جميع رسامي القرن الخامس عشر ، لكن هذا الأمر لم يكن كذلك

حتماً في أثناء حياته وبعدها . وعلى مدى قرون متعاقبة ظلت رائعته العظمى ، وهي دارة الفريسكو في كنيسة القديس فرانسيسكو في أريزو مهملة تقريباً كلياً . إن بالإمكان القول إن الإعجاب الذي حظي به الآن يعود بدرجة كبيرة إلى تطور التقدير الجمالي العصري بفعل ضوابط التكعيبية ، إذ إن نقاوة فنه وسكونه المكون من أشكال هندسية كبيرة بسيطة وألوان باهتة مسطحة التي بدت لعيون الأجيال السابقة لا واقعية ، وبعض الصرامة في العاطفة ، تجعله اليوم أكثر شعبية جداً من فرا أنجيليكو أو فرا فيليبو ، وحتى من بوتشيللي ، الذين كانوا جميعاً محط تقدير وإعجاب بالغين في القرن التاسع عشر . إن انحسار الشهرة عن بييرو في جيله بالذات نشأ ، في جزء منه ، مصادفة لأن مؤلَف فاساري المعنون (الحياة) يكشف لنا عن أنه كان يعتبر شخصاً مهماً ويعد ـ بخاصة ـ واحداً من الذين ساهموا بقدر كبير في تنظيم قواعد المنظور .

إلا أن فاساري جاء من اريزو ومن المحتمل أنه كان يجنح أساساً إلى تفضيل بييرو باعتباره من مواطني بلدته تقريباً . كان معظم الغموض الذي ألمّ ببييرو مبعثه حقيقة أنه لم يعمل قط كرسام ناضج في فلورنسا وأنه قلما كان متأثراً بالأفكار الفلورنسية ، ويبدو أنه جنح عمداً إلى البقاء منعزلاً في الضاحية الجبلية ، مسقط رأسه ، في بورغو سان سيبولكرو ، وأنه سبق أن أنجز معظم أفضل أعماله إما هناك أو في أريزو باستثناء الأعمال التي أنجزها لفيدريغو مونتيفيلترو في أوربينو والفريسكوات المفقودة في فيرارا وروما . كان بييرو في فلورنسا في العام ١٤٣٩ لكنه كان يعمل مساعداً لدومينيكو فينزيانو في دارة الفريسكو الكبيرة في مستشفى القديسة ماريا نوڤيلا التي ترك ضياعها إحدى أكبر الثغرات في الرسوم الفلورنسية للقرن الخامس عشر . وفي العام ١٤٤٢ عاد إلى بورغو وجرى انتخابه عضواً في مجلس البلدية ، الأمر الذي يظن المرء فيه أنه كان أفضل ثقافة مما يتوقع لرسام في القرن الخامس عشر . لقد كان من حسن حظه أنه اختار دومينيكو فينزيانو أستاذاً له لأن دراسة دومينيكو للضوء واهتمامه بالألوان جعلاه المعلم المثالي لبييرو ، والواقع أن منصة المذبح العليا في لوحة (القديس زينو بيوس) ربما كانت في الأغلب من رسم بييرو . ترى ، هل كان اختيار دومينيكو عرضاً ؟ أو الأحرى ، هل قصد عمداً ان يكون استاذه غير فلورنسي ؟ ألم تكن خلفيته الفنية سيينيه أكثر منها فلورنسية ؟

ان قطعة المذبح (حياة القديس فرانسيس) من عمل ساسيتا ، التي شملت أجزاؤها الثانوية رسم (القديس فرانسيس يتبرأ من أبيه الأرضي) ، كانت قد رسمت



مانتينا : استشهاد القديس جيمس

في الكنيسة في بورغو بين عامي ١٤٣٧ و١٤٤٤ ، وقد نصت شروط العقد لهذا العمل على أن يتم رسم الصورة في سيينا ومن ثم ترسل إلى بورغو . إن اختيار رسام سييني بالذات بدلاً من آخر فلورنسي يشير إلى أن انتماءات بورغو في الفنون كانت مع سيينا لا مع فلورنسا ، وهذا الأمر تؤيده أيضاً حقيقة أن ماتيو دي جيوفاني ، الذي



مانتينا : القديس جيمس في طريقه للإعدام

لا أحد يساوره الشك بأنه رسام سييني صرف ، كان قد ولد في الواقع في بورغو . إضافة إلى ذلك ، حين بدأ بييرو برسم الحجاب الكبير ، متعدد الطبقات ، بتكليف من (أخوية القلب الشفيع) في بورغو في العام ١٤٤٥ لجأ إلى تصميمه بصيغة قديمة الطراز ، فوضع (المادونا ـ العذراء) في الوسط وعلى جانبيها قديسان كل منهما في لوح خاص به مثل قطعة مذبح ساسيتا وأقرب كثيراً إلى حجاب بيزا ، متعدد الطبقات ، لمازاشيو بدلاً من الصيغة الأحدث كما في الحوارات المقدسة التي لابد أنه



مانتينا : المسيح الميت

اطلع عليها في فلورنسا . ولو أن هناك أي أثر للطراز الجديد في مثل هذا التصميم القديم فإنه يكمن في دارة او مجموعة الراكعين من أفراد (الاخوية) تحت دثار العذراء . لم تسدد المبالغ الختامية لهذه الصورة حتى العام ١٤٦٢ ، وقد يعني هذا أن إنجازها تجاوز بهامش كبير مدة السنوات الثلاث المشروطة لها ، أو مجرد أن (الأخوية) كانت تسدد ما بذمتها بالأقساط . لكن وجود القديس برناردينو في اللوح في أقصى اليمين يوحي بأن إنجاز العمل قد تأخر إلى ما بعد العام ١٤٥٠ لأن هذا القديس بالذات كان قد اعترف بقداسته في تلك السنة فقط . يمكن أيضاً طرح صلات أقوى كثيراً بالرسم السييني من لوحة (تعميد المسيح) ومع ذلك فهناك مثل هذه الصلات سواءً بسواء مع دومينيكو فينزيانو . إن النبالة الجليلة المتمثلة في الشخوص وتقابل الواجهة المطلقة مع الجانبية المطلقة ، والتوكيد على هيأة المسيح شبه العمودية بمحاورته لجذع شجرة ، وجلال الملائكة الثلاثة ووداعتهم . . هي كلها من ابتكارات بييرو

ذاته ، ومستقطرة من طبعه الشخصي وفهمه لمازاشيو . إن اللون الباهت البهي ، واستواء الضوء المنتشر على الأشكال من دون أن يُسقِط أي ظلال ، هي ملامح مستمدة حتماً من دومينيكو ، تماماً مثلما تتأتى صورة المؤمن الجديد وهو يخلع جاهداً قميصه ، وخلفية المناظر الطبيعية التفصيلية ، من المثال الفلورنسي . ربما يعود تاريخ الصورة إلى أعوام ١٤٤٠ إذ إن موضوعة (ثيمة) القبعات الفنطازية التي تعتمرها الأشكال المتلفعة بالأردية في الخلفية مستقاة من تلك التي جاء بها ممثلو الكنيسة الإغريقية لدى حضورهم إلى فلورنسا ومشاركتهم في مجلس فلورنسا الذي عُقد في العام ١٤٣٩ . إن الانطباع الذي تركته هذه الأشكال الغريبة والأمبراطور البيزنطي نفسه قد انعكس في كثير من الأعمال الفنية المنتجة حوالي أواسط القرن .

إن (الفريسكوات) التي رسمها في فيرارا في أوائل أعوام ١٤٥٠ لم يعد لها وجود لسوء الحظ ، لكن صورة الفريسكو لشخص سيغموندو ماتيستا التي رسمها في ريميني قد تم ترميمها إلى حد كبير . والعمل التالي الرئيسي هو دارة صورة الفريسكو التي باشر بها حوالي العام ١٤٥٢ في أس فرانشيسكو في أريزو التي تصور (قصة الصليب الحقيقي) . إن هذه الحكاية معقدة للغاية لأنها قائمة في الأقل على قصتين مختلفتين في (الأسطورة الذهبية) ، وقد قام بييرو بمعالجتها بطريقة غريبة بحيث أن الأحداث ليست ممثلة حسب تسلسلها التاريخي لأسباب جمالية ، إذ أن مشهدي المعركة على سبيل المثال يواجه الواحد منهما الآخر في الصف السفلي على كلا جانبي جوقة المرتلين . وهذا الولع بالتناظر يمكن ملاحظته مرات كثيرة ؛ كما في الفصل حول محور مركزي لمشاهد مثل المشهدين مع ملكة سبأ ، ومشاهد (العثور على الصليب الحقيقي) ، ومشهد (إحياء القدس) و(البشارة) ، وفي تكرار التضاد بين هيئات كاملة الوجه وأخرى جانبية الوجه . ويصاحب هذا البحث عن التناظر ، الإصرار على السكون . وحتى في رسم الملاك الغاطس في (حلم قسطنطين) أو في الفوضى الضاربة شديدة الاكتظاظ في مشاهد المعارك ، فإن رفض الحركة ، والتمثيل الدرامي للإيماءات المتطرفة ، أو التعابير الوجهية ، يبقى ثابتاً على حاله ، وليس هناك أيضاً أي محاولة لاقناع المتفرج بالنظر إلى عمق الجدار او لاعتبار الفريسكو كنافذة على مساحة صورية نائية ؛ إذ إن الصيغ البسيطة المسطحة والالوان الباهتة المتساوية تبرز من مستوى الحائط . ويأتي هذا بالتضاد الأبلغ حدة للاتجاه الذي يطرحه فرا فيليبو الذي توجد رسومه الفريسكو في براتو في التاريخ نفسه بالضبط . فيها يقود

البحث عن الحركة والدراما إلى عرقلة تتبع الحكاية ويربك المتفرج ويحيّره بفتح منظورات لا محدودة ضمن ما تحسبه الفطنة العادية أنه سطح مستوٍ لاغير . ليس هناك أي تغيير أسلوبي في صور الفريسكو لبييرو على الرغم من السنوات التي استغرقها في العمل عليها . إن التوسع في آفاقه الفنية التي تنبئ عنها رحلته إلى روما ، حيث سُجلّ عنه في العام ١٤٥٩ أنه كان في روما يعمل على بعض الفريسكوات التي اختفت دون أثر بالمرة ، يظهر فقط في مشاهد المعارك المأخوذة من النواويس أو المقاشع الحجرية للمعارك الرومانية ، غير أن هناك تذكيراً واضحاً بفريسكوات أنيولو غادي عن الموضوعة ذاتها في فلورنسا في لوحة (حلم قسطنطين) حيث المشهد الليلي مع الأمبراطور النائم يستغل الظاهرة الضوئية نفسها .

من المحتمل أن بييرو قام ، بعد انتهاء هذا العمل في أريزو ، برسم لوحة (الانبعاث) في بورغو . أساساً ، يأتي هذا الرسم بالتكوين نفسه الذي جاء في لوحة (الانبعاث) لكاستانيو ، لكن بييرو يشدد على الوجهية أكثر مما فعل كاستانيو ، ويجعل خلفيته من المناظر الطبيعية أكثر وضوحاً وأكثر محلية من أدغال كاستانيو المشذبة المنسقة ، كما يضع المسيح الناهض أعمق في القبر بحيث تبدو حركته أكثر قصداً ، وأكثر باطنية ، لذا فقد صممّ القبرُ ذاته مثل مذبح مع انعكاسات ضوئية يفتقدها التأثير المنظوري لدى كاستانيو . يبدو ضوء الصباح أبيض ناصعاً ، والهواء الرهيف يزيد من حدة الأشكال ، ويرتمي الجنود النائمون متبرمين في إشارة إلى التضاد بين البشرية الغافلة ، وتمر لحظة الخلاص الساطعة غير ملحوظة .

إن أعماله الموقعة قليلة جداً ، وإحداها هي صورة (التسوط) التي يعود تاريخها إلى نهاية اعوام ١٤٥٠ أو بواكير اعوام ١٤٦٠ ، ويمكن ربطها بفترة بقاء بييرو في أوربينو ، وكان من أهم ثمارها الصور الشخوصية المزدوجة للدوق والدوقة ، والصورة الكبيرة (للسيدة والطفل مع القديسين والملائكة) ، وبحوثه الوافرة في مجال المنظور . إن (التسوط) ، وهي عبارة عن لوح صغير مرسوم بثراء باذخ من الألوان وبتقنية ذات عناية فائقة ، تُعَدّ ـ أيقونوغرافياً ـ أُحجية من الأحاجي . والتفسير الأكثر احتمالاً للهيئات الثلاث ـ التي هي أكثر بروزاً من الموضوع الفعلي ذاته ـ هو أنهم شهود ، كالأصوات الثلاثة التي تنشد ترتيل الآلام في الجمعة الحزينة ، أو المعلقين في مسرحية عن الآلام كتلك التي مُثّلت في فلورنسا في العام ١٤٣٩ . إن الرسم ، صورياً ، يتضمن النوع ذاته من التكوين المتناظر كما هو شأن مشاهد (ملكة سبأ) في



ايركول دي روبيرتي : النواح

أريزو ، والاستعمال المتواصل للصور الوجهية . وهذا النسق يغلب أيضاً على الصورتين الشخوصيتين المزدوجتين اللتين يعود تاريخهما في الأغلب إلى العام ١٤٧٢ ، لا إلى العام ١٤٦٥ الذي كان قد ارتؤي قبلاً بالاستناد إلى أسس واهية نوعاً ما . توفيت الدوقة في العام ١٤٧٢ ، ولايستبعد أن تكون صورتها هذه صورة تذكارية لها . إن لكلتا الصورتين سمات فلمنكية واضحة ، عدا الصورة الشخوصية الجانبية المتحدرة من صورة الوسام الرومانية ، التي سبق أن تجاوزها ، في بلاد الفلاندرز ، منذ أمد

بعيد ، النسق الأكثر واقعية لمنظر ثلاثة أرباع الوجه . لكن بالنسبة إلى هدف بييرو المقدس والى فنان من طبعه وطبقته ، فإن النمط الجانبي كان يلائم غرضه على أفضل وجه لا لأسباب اسلوبية وحسب بل لأسباب عملية أيضاً . كان فيدريغو مونتيفيلترو قد أصيب بجرح خطير في وجهه أصاب عينه اليمنى بالضرر وشّوه أنفه . من الواضح أن هذه الصور الشخوصية مدينة بعض الشيء إلى الاهتمام الذي بدا لفترة في اسلوب الرسم الزيتي الفلمنكي في إيطاليا بعامة ، وفي أوربينو بوجه خاص ، لأن يوس فان غينيت قدم للعمل هناك في العام ١٤٧٣/ ١٤٧٤ بتكليف كان قد عُرض أساساً على بييرو نفسه . ولابد أنه كان هنا في أوربينو حيث قام بييرو بمناقشة المنظور والرياضيات مع ألبيرتي ، وربما بحث معه في العمارة أيضاً . ومن الجائز أيضاً أن برامانت ، المولود في أطراف أوربينو في العام ١٤٤٤ ، كان تلميذه آنذاك . ولابد أن الصورة الغامضة لبلدة مرسومة في منظور تفصيلي متقن ، التي ماتزال موجودة في قصر أوربينو ، هي من عمل بييرو نفسه ، وهي بالتأكيد تستمد إلهامها من أفكار ألبيرتي .

كان بييرو في غضون هذه الفترة يعمل على قطعة مذبح كبيرة للكنيسة الأوغسطينية في بورغو جاءت التوصية بها في العام ١٤٥٤ . بالأصل ، لابد إن الحجاب ، متعدد الطبقات ، كان يتألف من (سيدة وطفل) مُتوّجَين على العرش في اللوح الوسطي مع قديسَين اثنين على كل جانب ، ومع ستة ألواح صغيرة لقديسين بنصف قامة عند الحافات ، ومنصة في الأسفل . . وفي هذه جميعاً يبدو أن لوح (الصلب) وحده بقي في الوجود . أما الألواح الأربعة الرئيسة للقديسين فقد تم التعرف عليها من تلك الموجودة في لشبونة ولندن ونيويورك ومتحف بولندي - بيزولي في ميلانو . وقد تم أيضاً تشخيص ثلاث من أصل ست هيئات بأنصاف الأطوال . ومثلها مثل قطعة المذبح السابقة في بورغو ، ظل أمر هذه القطعة مثار أخذ ورد زمناً طويلاً لأن ثمنها لم يسدد حتى العام ١٤٦٩ ، ويبدو أنها تعرضت للكسر في أواسط القرن السادس عشر . يأتي أسلوب بييرو الأحدث في تضاد حاد مع الصيغة قديمة الطراز جداً لقطعة المذبح ، ويكشف عن سيادة تامة للتقنية الفلمنكية واهتمام بالغ بالصقل التفصيلي للغاية . مع ذلك ، فإن هذا الاهتمام في الخصائص الثانوية للرسم لم يؤثر قط في بساطة مفهومه وفخامة كتله ، وعلى الرغم من أن التقنية المتغيرة قد أضفت ثراءً عظيماً على ألوانه فإنها قلما أثرت في نغماته اللطيفة الشفافة . إن آخر

صورتين له هما : صورة (الحوار المقدس) الفخمة في بريرا في ميلانو ، التي يمكن أن يكون تاريخها حوالي العام ١٤٧٥ أو أبكر قليلاً ، وصورة (الولادة) غير المكتملة التي تبدو أنها كانت من ضمن حوائجه عند موته . وتظهر كلتا هاتين الصورتين تأثيراً فلمنكياً واضحاً . ويبدو هذا التأثير قوياً بوجه خاص في صورة (الولادة) حيث تغني جوقة من ملائكة الترتيل بأفواه فاغرة ، و(العذراء) راكعة ترنو إلى الطفل العاري الجاثم على حافة ردائها على الأرض بوله قدسي . إن مذبح بورتيناري لهوغو فان دير غوس الذي وصل إلى فلورنسا حوالي العام ١٤٧٥ يمكن أن يكون مصدراً محتملاً ، أو تعزيزاً ، لهذا التأثير الفلمنكي ، لكن هذا يعني بالضرورة أن بييرو قد عاد وزار فلورنسا بعد ذلك التاريخ ، وبما أن عمله غير مكتمل فهو مفيد بوجه خاص للاستشهاد به على تقنيته .

إن قطعة مذبح بريرا ـ التي تضم صورة (العذراء مع الملائكة القديسين الستة) المعبودة من قبل فيدريغو مونتيفيلترو ـ هي أكثر أهمية لأنها إحدى اللوحات الأبكر المنجزة على وفق النسق المتطور التام للحوارات المقدسة مع وسط معماري جرت معالجته كاستمرار للعمارة الفعلية للمصلى الذي وضع فيها ، وبذا تخلق وسطاً فضائياً يُشرك المتفرج ضمن نطاق قطعة المذبح . كانت هذه صيغة قام بتطويرها انطونيلو دامسينا وجيوفاني بيليني في البندقية خلال سني أواسط العقد نفسه ، لكن من بين العملين بهذا النسق اللذين يضاهيان عمل بييرو ، بقيت لوحة أنطونيلو في هيئة شظايا فقط بينما احترقت لوحة بيليني في القرن التاسع عشر ، وتم التعرف عليها من نسخ غير وافية فقط . يطرح التكوين عدة سمات غير عادية إلى جانب هذا المفهوم الفضائي الجديد . إن المشهد هو المعبر لكنيسة صغيرة مع سيل غامر من الضوء القادم من قبة تقع مباشرة وراء الحافة العليا للصورة ، مع جناحي الكنيسة المنفتحين على الجانبين ، والعذراء والطفل يتراءيان إزاء خلفية جوقة الترتيل مع بيضة ـ ربما كرمز للأبدية ـ معلقة فوقهما . إن الافقيات هنا بارزة بقوة ، من عصا الدوق وقُفازيه فصاعداً ، من خلال خط المنصة الموصل للقدمين على كلا الجانبين ، وذراع المعمداني ويده تشير إلى الطفل وتستمر من خلال يدي الدوق المنهمكتين بالصلاة ، وخط الرؤوس المستوي ، وإفريز العارضة البارز بقوة إلى خط الختام النهائي لكورنيش الحلية الثلاثي فوق القنطرة المزخرفة ، وكلها تتقاطع بأعمدة متساوية في القوة تمتد من خلال الشخوص وألواح التكوين المعماري . هناك أيضاً مسألة الصورة الشخصية للدوق .

فهناك ادعاء يقول بأن يديه ، ورأسه لحد ما ، مرسومتان بأسلوب أدق تفصيلاً من بقية الصورة ، ولهذا السبب نسبت هذه الأجزاء من الصورة إلى رسام إسباني اسمه بيدرو بيروغيت الذي كان يعمل ـ افتراضاً ـ في اوربينو في العام ١٤٧٧ ، ويُظن أنه هو الذي رسم شخوص الفلاسفة الثماني والعشرين التي كانت في زمن ما تزين مكتب الدوق في قصر أوربينو . مع ذلك ، يبدو أن ليس هناك سبب كاف لتبرير هذا التفصيل الزائد الذي أضُفي على المؤلَف الأصل .

كان بييرو في هذا الوقت مولعاً كثيراً بالرياضيات وتطبيقاتها على المنظور . فقد كتب رسالتين حول الموضوع : إحداهما حول (الأجسام النظامية الخمسة) ، وهي رسالة مستفيضة عن الرياضيات البحتة ، والأخرى بحث في (المنظور في الرسم) ؛ وبقدر ما أمكن التثبت منه ، فقد استمر بييرو في الرسم حتى العام ١٤٧٨ في الأقل ، لكنه في الأربع او الخمس عشرة سنة الأخيرة من حياته لايبدو بأنه مارس الرسم أبداً ، وآخر وثيقة تتضمن الإشارة اليه هي تلك التي تتعلق بوفاته في العام ١٤٩٢ . ويقال أنه قد أُصيب بالعمى في سنواته الأخيرة ، لكن وصيته المعدة في العام ١٤٨٦ تحوي العبارة المألوفة التي تفيد بأنه كان سليماً . . عقلاً وجسداً .

هناك أيضاً ملاحظة تبدو بخط يده مرفقة بالوصية ، كذلك تبدو بعض الملاحظات المدونة على أحد الكتابين بخطه . ان النزعة الكلاسيكية في فنه مستقاة من حفيظة عقل متعاطف بكل وضوح مع ألبيرتي ، لكن دون أن تستهويه الصيغة الأكثر شيوعاً المتمثلة بفضولية نهمة للتفاصيل الفعلية في العاديات (الأنتيكات) الرومانية . إن هذه السمة من الكلاسيكية هي التي اتبعها معاصره الأصغر سناً اندريه مانتينا الذي أدى تجاوبه للتفاصيل الآثارية الكلاسيكية إلى إذكاء تفسيره الرومانسي المتطرف للماضي .

ربما يكون أندريه مانتينا Andrea Mantegna قد ولد في العام ١٤٣١ ، وهذا ما يجعله معاصراً لأنطونيو يولايولو ، وأيضاً لنسيبه جيوفاني بيليني الذي ربما كان أصغر منه بحوالي سنة واحدة . نشأ مانتينا في مدينة بادوا حيث كان للعملين : (مذبح سانتو) لدوناتيلو ، والآخر المُلهم كلاسيكياً (غاتا ميلاتا) وقع تكويني عليه حين كان مايزال دون العشرين من العمر ، ويُعزا اهتمامه المبكر بالعاديات (الأنتيكات) في جزء منه إلى قرابته لفرانشيسكو سكوارشيون (١٣٩٧ - ١٤٦٨) الخبير والرسام الأركيولوجي الذي ربما كان تاجر (أنتيكات) أيضاً يتنقل بين اليونان وإيطاليا . هناك

عملان معروفان فقط لسكوارشيون ، هما لوحة (السيدة) الموقعة والموجودة في برلين ، وقطعة المذبح الموجودة في بادوا . وكلتاهما منجزتان في العام ١٤٥٢ ، وكلتاهما مماثلتان لأعمال مانتينا في الأسلوب ، ربما لأن كلا الفنانين اتخذا كنقطة انطلاق لهما تشكيلة من أعمال دوناتيلو والمنحوتات الكلاسيكية . يبدو أن سكوارشيون كان شخصية صعبة ، ولقد كان مانتينا نفسه شكس المزاج مثله . ولاشك أنهما تخاصما بعنف وأسفرت دعوى قضائية بينهما في النهاية عن فسخ علاقة التلمذة وعلاقة الابن المتبنى بين الرجلين أيضاً . كان مانتينا ناضجاً جداً قبل أوانه بكثير ، إذ المعروف عنه أنه كان يعمل على دارة أو سلسلة صور الفريسكو ذات الأهمية البالغة في مصلى أوفيتاري في العام ١٤٤٨ حين كان مايزال في حدود سنه السابع عشر فقط - أي في الوقت الذي كان دوناتيلو في ذلك الحين يعمل على مذبح سانتو .

كانت بادوا المدينة الجامعية العظيمة في شمالي إيطاليا ، وكانت في النصف الثاني من القرن الخامس عشر شديدة الاهتمام بالآداب اللاتينية واليونانية وبحياة العالم الغابر جداً . ونتيجة للتعايش في هذا الجو نحت الصرامة الطبيعية لذوق مانتينا نحو الأركيولوجيا وتعزز تجاوبه مع أفكار دوناتيلو العقلانية والإنسانية برغبة في التفاصيل الدقيقة المنضبطة (للأنتيكات) الكلاسيكية وبشدة قلما تطلع إليها دوناتيلو نفسه .

في العام ١٤٥٤ تزوج مانتينا من شقيقة جيوفاني بيليني ، ولقد عملت تيارات التأثير في كلا الاتجاهين ، وإذ كانت كلاسيكيته ، وكذا اهتماماته الخيالية ، قد انسلتا إلى البندقية فقد تلقتا عند انتقالهما إلى يدي بيليني الكثير من التلطيف والتهذيب الإنساني .

كانت رسومه الفريسكو في مصلى أوفيتاري في كنيسة ايريميتاني قد تحطمت كلها تقريباً بحلول العام ١٩٤٤ ، لكن هناك صوراً فوتوغرافية للسلسلة برمتها . عمل مانتينا هناك خلال فترتين مختلفتين ؛ في البدء على بعض فريسكوات الأقبية على الحائط الأيسر ، والتي احتوت ، من قبله ، على أربعة مشاهد من حياة القديس جيمس مأخوذة من (الأسطورة الذهبية) ، وبعدها عمل على الحائط الأيمن حيث الفريسكو السفلي الذي يمثل (استشهاد القديس كريستوفر) هو من صنعه فقط . يحتوي الجزء الناتئ ، نصف الدائري ، من المصلى على مشهد (الصعود) وهو من عمله ، وانتهت اعتراضات صاحب التكليف بعملها إلى دعوى قضائية بحيث أن

قدراً كبيراً من المعلومات عن الفنان وعن سير العمل مستمد من الشهادة التي أدليت في المحكمة . ليس هناك على قيد الوجود حالياً غير لوحتي (القديس كريستوفر) و(الصعود) . إن صور الفريسكو الأربع لحياة القديس جيمس مرتبة في طبقتين ؛ حيث تمثل الاثنتان العلويتان القديس جيمس وهو يعمد هيرمو جينيس في طريقه إلى الاستشهاد والقديس جيمس أمام القاضي ، وتشكلان زوجاً متوازناً حول خواء مركزي . إن المنظور قائم على مستوى عين الناظر ، مُتخيلاً بوجوده أمام الفريسكوات مباشرة (أي أنه معلق في وسط الهواء قبالتها) . ويضم الزوج السفلي خط النظر عند أسفل الفريسكو ، بحيث أن لوحة القديس جيمس في طريقه إلى الإعدام ولوحة استشهاد القديس جيمس تتراءيان بارتداد حاد جداً . هناك ايضاً خدع فنية إغوائية مورست مع علاقة الناظر بالعالم ضمن الفريسكو ، إذ في لوحة الاستشهاد يتكئ أحد الجنود على الدرابزين الخشبي الذي ، كما يبدو ، يحدّ من معظم المستوى الأمامي لفضاء الصورة ، وبذا يخترق عالم المتفرجين . إن جميع الفريسكوات تتضمن شواهد على ما صار لاحقاً أحد مشاغل مانتينا الرئيسة ، ألا وهو ولعه بالدقة الآثارية ، لأن الدروع وأقواس النصر صحيحة ودقيقة بجلاء إلى آخر التفاصيل . والحقيقة أنه بالغ الدقة في تسجيل البقايا الآثارية الكلاسيكية لدرجة أن إحدى الكتابات المنقوشة في مجموعة (الكتابات اللاتينية المنقوشة) مدرجة فيها بفضل شواهده فقط . تتأتى فظاظة صيغه في معظمها من دوناتيلو ، لكنه حتماً كان قد تقبل هذا النوع من الرؤية بفعل تأثير سكوارشيون الذي كان هو الآخر مصدر الأكاليل ، في الغالب ، على رؤوس الملائكة الصغار اللاهين بينها لا عند مانتينا وحسب بل عند كثير من مواطني بادوا الآخرين . يتغير تلوينه على حين غرة ما بين الكثيف المفرط والرقة أحادية اللون تقريباً ، ومعالجته للتفصيل ذات دقة متناهية كما في تغضنات تعابيره الوجهية أو في ثنيات أرديته الملتصقة الملتوية . لم يكن تأثير دوناتيلو شكلياً فقط ؛ فالنحوت الناتئة (الريليفات) لمذبح سانتو تحكمت أيضاً في تبني مانتينا لفضاء صوري متسق ولجوئه إلى الاختزال بحدة بالغة من أجل خلق تأثيرات درامية . وتبدو هذه السمات الأسلوبية محورة بعض الشيء في لوحة (استشهاد القديس كريستوفر) على الحائط المقابل التي ربما تكون قد أنجزت بحلول العام ١٤٥٧ . فيها يلتقي نصفا الرواية في إطار معماري مشترك . وعلى الرغم من حالة الفريسكو المتحطمة للغاية ، مايزال بالإمكان رؤية كيف أن معالجته قد ازدادت نعومة وطراوة .

خلال المدة بين عامي ١٤٥٦ و١٤٥٩ أنجز مانتينا قطعة المذبح الكبرى لكنيسة القديس زينو في فيرونا التي تشكل أحد الانفصامات الحاسمة عن الصنف متعدد الطبقات الأقدم، ويتواصل التطور الذي بدأ في فلورنسا والمتمثل في الحوار المقدس في لوحة موحدة. إن ارتباط مانتينا بهذا التطور كان بكل وضوح من خلال دوناتيلو، ومصدر الإلهام فيه هو المذبح العالي في سانتو الذي استعمل بالبرونز الصيغة المرسومة للحوار المقدس والذي كان يجري استنباطه تواً في فلورنسا حين غادرها دوناتيلو متوجهاً إلى بادوا في العام ١٤٤٣. هنا، تجلس (السيدة) في وضع حالم على عرش مرتفع مكتظ بملائكة أطفال موسيقيين، وفي اللوحين على كلا الجانبين يقف القديسون المرافقون لها يقرؤون أو يتحادثون فيما بينهم. هناك إطار معماري مشترك يجمع بين الألواح الثلاثة بشكل مقصورة مفتوحة يظهر من خلالها سياج من الورد والسماء أيضاً. إن الإطار يقسم الألواح الثلاثة ويوحدها كذلك بوساطة الإطار، مما يكمل المقصورة بجعلها الجزء الأبرز في المقدمة، وكل من أعمدة الإطار النافرة يتردد صداه بإطار آخر مرسوم ضمن فضاء الصورة، ومن العارضة الأمامية تتدلى ثلاث من أوراق النبات والفاكهة ممتدة من لوح إلى آخر. إن تعددية التفاصيل الدقيقة في الإفريز المنحوت والاستدارات على الركائز، والأردية المنسدلة، والعرش المتقن، تذكّر الناظر بالعناية الفائقة المكرسة للصقل الذي أضحى من الملامح القوية في الرسم الفلورنسي. إنه لا يولي الضوء اهتماماً الا بقدر ما يحقق من إنارة مستوية الانتشار مع ما يكفي فقط من التسليط لجعل فضاء الصورة ومواقع الشخوص الكائنة ضمنه منطقية وواضحة من الوهلة الأولى. إن نزعته لجعل نغماته الجسدية بهذه البرودة، وهيئاته بهذا التفصيل الخشن لدرجة تبدو كأنها مصنوعة من الحجر أو المعدن، يمكن تبيّنها في لوحة (الصلب) الموجودة في متحف اللوفر، وكذلك في لوحة (القديس سيباستيان) الموجودة في فينا التي وصفها فاساري فعلاً بكونها منفذة (بطريقته الحجرية). إن هذه تقدم تركيبة مؤثرة بنحو غريب من الأركيولوجيا (الآثارية) القاحلة نوعاً ما والشجن المسيحي، في تناقض بين الشهيد المُعذب وقوس النصر الكلاسيكي المحطم. هناك أفكار مماثلة تهيمن على الأخرى، اللوحة الضخمة للقديس سيباستيان في اللوفر، وتلك الأصغر منها قليلاً الموجودة في البندقية، الأكثر بساطة، وقد خلت من النبرات الكلاسيكية وركزت على شجون المعاناة، مع الشعار (لاشيء دائم غير الله).

في العام ١٤٦٠ استقر مانتينا في مدينة مانتوا بصفة رسام البلاط لأسرة غونزاغا، وفي القصر رسم (كاميرا ديليي سبوسي) وهي سلسلة من الصور إنجزها في العام ١٤٧٤، واستناداً إلى الكتابة المنقوشة عليها تبدو كأنها كانت تمجيداً له بالذات بقدر ما كانت تمجيداً للأسرة الحاكمة. إنها أول زخرفية وهمية متوافقة تماماً لعصر النهضة، إذ إن حائطين اثنين جرت تغطيتهما برسوم الفريسكو الممثلة لأحداث ذات صلة بأسرة غونزاغا، وهي مرسومة بطريقة يبدو فيها الموقد والعناصر المعمارية الأخرى للغرفة كأنها مدمجة في التكوين.

إن في المشهد المرسوم فوق الموقد، الذي يضم الأسرة وهي تحيط بالحاكم وزوجته، تبدو الشخوص كأنها واقفة أو قاعدة فعلاً على رف الموقد، الذي يتحوّل إذ ذاك إلى منصة، والستائر الجلدية التي كانت جزءاً من المعلقات الأصلية للغرفة منعكسة في الستائر المرسومة التي تحجب بعض المشاهد. أما السقف فهو الجزء المثير للدهشة حقاً، فهو كما يبدو ينفتح إلى السماء وراء درابزين تتكئ عليه الشخوص المتطلعة إلى الأسفل في الغرفة. وتتأتى لمسة الوهم الأخيرة من ثلاثة ملائكة صغار جاثمين على الجانب الخطأ من الدرابزين، ومن حوض للنباتات متوازن على عارضة وبارز في الفضاء مباشرة فوق رأس الناظر. وتعد هذه أول محاولة اقتحامية في الخداع البصري التام في الزخرفة الداخلية التي بقيت مهملة طيلة حوالي نصف قرن، ربما لأنها كانت في الجزء الخاص للقصر، وبحلول القرن السادس عشر أصبحت الوهمية المنظورية من عناصر الفن الزخرفي. ويتضمن أحد رسوم الفريسكو الأخرى خلفية لمشهد طبيعي أخاذ وراء شخوص الماركيز وهم يحيون ابنه فرانشيسكو القادم من روما الذي نُصّب كاردينالاً للتو. تتلطف خشونة الهيئات هنا قليلاً، والاستخدام المتطرف للوقفات الوجهية والجانبية الصرف يذكّر المرء بشيء من طريقة معالجة بييرو للمجموعات. وقد جرى أيضاً لبلاط غونزاغا خلال المدة بين الأعوام ١٤٨٦ و١٤٩٤ رسم (انتصارات القيصر) التي ربما تكون من أبلغ مواصفات مانتينا تمامية للعالم الفني القديم (الأنتيك). أنها أقل إيهاماً وغرضها الآن غامض باستثناء ما عُرف من أنها استخدمت في مناسبة واحدة كمشاهد لمسرحية لاتينية. لقد كانت دائما تعد من أعظم الكنوز الموجودة في المجموعة الملكية المودعة في بلاط هامبتون بلندن، لكنها لسوء الحظ تعرضت لكثير من محاولات الترميم المؤذية. في هذا الوقت كان مانتينا قد أصبح رسام البلاط، لكن ليس للحاكم الذي جاء من أجله إلى مانتوا للعمل، بل

لحفيده فرانشيسكو الذي ظهر راكعاً أمام العرش في لوحة (سيدة النصر) التي رسمها احتفالاً بمعركة فورنوفو، غير الحاسمة، في العام ١٤٩٥، والتي ادعى فرانشيسكو فيها أنه دحر الفرنسيين الغزاة . مرة أخرى تبين هذه الصورة استعمال مانتينا الفعال للاختزال أو البتر المنظوري لأغراض درامية، وتمثل مرحلة أخرى في تاريخ الحوار المقدس نظراً لأنها تستخدم الوسيلة الغريبة في رسم هيأة الإنسان بقياس أصغر من قياس الهيئات المقدسة، وكذلك تعكس الصيغتين : البيلينية (على غرار بيليني) والفيرارية (على غرار فيرارا) اللتين كانت قد تطورتا جزئياً من مساهمته المبكرة الخاصة للموضوعة (الثيمة) . إن ماهو أقوى بروزاً وأبعد أثراً من تأثيراته المنظورية كافة، رسم (كريستو سكورتو) الذي يمثل المسيح الميت باختزال بالغ . لقد تم العثور على هذه الصورة الغريبة في مرسمه بعد موته في العام ١٥٠٦ ومعها صورة القديس سيباستيان (لاشيء دائم . . .)، ومن شأن الصورتين أن توضحا لماذا ألصقت به في سنيه الأخيرة سمعة الناسك أو المعتزل، وأن تشيع الكذبة القائلة بأن الاهتمام الشديد، والشغف بالعاديات الكلاسيكية كان منافياً للمسيحية الصادقة المتأصلة .

كان عمر مدينة فيرارا كمركز فني قصيراً جداً . إذ على الرغم من رخاء الولاية والسلام النسبي الذي توّج السياسات الفطنة والحازمة التي مارسها حكامها من آل ايستيه لم يظهر أي اهتمام خاص بالفنون هناك قبل سنوات أواسط القرن الخامس عشر . وبحلول نهاية القرن كانت فيرارا قد انزوت فنياً . كان فنانوها الأوائل قد قدموا من الخارج : بيسانيلو وجاكوبو بيليني في المرحلة الأولى، وبييرو ديلا فرانشيسكا في المرحلة الثانية . وقد نشأ الحافز الأعظم في الفن من (فريسكوات) بييرو المنجزة حوالي العام ١٤٥٠ والمفقودة حالياً، وجاء تأثير مانتينا ليعزز صرامة بييرو وليستحث مايبدو الآن أنه كان نزعة طبيعية نحو المدبب والنابل المؤسل والترسيم المعدني الخشن والسطح المتألق ؛ أي ماهو خليط من الأولي البدائي والمتقدم المعقد جداً الذي أثار مثل هذا الإعجاب الخاص في القرن العشرين . كان الرسامون الأربعة الكبار الذين يؤلفون المدرسة الفنية هم : كوزميه تورا الذي ولد في العام ١٤٣١ ومات معدماً في العام ١٤٩٥ بعد أن أزاحه من منصبه كرسام للبلاط الرسام إيركول دي روبيرتي، وفرانشيسكو ديل كوسا المولود في العام ١٤٣٥/ ١٤٣٦ الذي هجر فيرارا إلى بولونيا حيث مات ربما في العام ١٤٧٧ . كان إيركول دي روبيرتي قد ولد في الفترة مابين عامي ١٤٤٨ ـ ١٤٥٥، وربما عمل مع كوستا في بولونيا قبل أن يستقر به المقام في

فيرارا ومن ثم أزاحته لتورا في العام ١٤٨٦ . أما الرابع فهو لورينزو كوستا المولود حوالي العام ١٤٦٠ الذي تدرب في فيرارا لكنه انتقل إلى بولونيا في العام ١٤٨٣ حيث استقر هناك وشرع يمارس أسلوباً أكثر اعتدالاً وأقرب إلى النعومة الأومبرية (نسبة إلى أومبريا في وسط إيطاليا) ، ثم خَلَف مانتينا رساماً للبلاط في مانتوا . ومن بين هؤلاء جميعاً كان كوزميه تورا Cosme Tura هو أعظم الرسامين طراً . كان كوزميه يعمل لبلاط آل ايستيه بحلول العام ١٤٥١ ، لكن الكثير من عمله المبكر اختفى ولم يعد له وجود الآن . كان لمانتينا التأثير الأكبر فيه ، وكذا لدوناتيلو من خلال مانتينا ، وهذا ما يفسر النوعية المعدنية لهيئاته والقسوة الضاربة لبصيرته على الرغم من ثرائها السطحي . إن تأثير بييرو يقع في الألوان أكثر منه في الهيئات ، إذ إن بهاءها الهش قد استمد جماليته من طبق ألوانه المحدودة . إن تدريب كوستا المبكر يكتنفه الغموض ، إذ يبدو أنه كان مطلعاً على الأعمال الفلورنسية ، وبخاصة أعمال كاستانيو قبل دخوله في فلك تورا في فيرارا بعد العام ١٤٥٦ .

إن لمانتينا الفضل الكبير في تطوره وهو يقدم النسق ذاته من الهيأة الفظة الخشنة والترسيمات الدقيقة الملتوية كالسلك . ان صور الفريسكو الموجودة في قصر سكيفانويا (اغرب أيها الهمّ الكامد !) التي تحتفي ، بتركيبة من التقويم والمقالة التنجيمية ، بمناقب الدوق بورسو دي إيستيه الترفيهية : كالصيد والعشق ، هي خفيفة على القلب بعذوبة مفرطة ومفعمة باللمحات الكاشفة عن الحياة في البلاط وفي الريف . وبعد أن تم إنجاز (الفريسكوات) في العام ١٤٧٠ شعر كوستا بالغبن وطالب بمكافأة أفضل على عمله ، ومن ثم غادر ساخطاً إلى بولونيا حيث كرس نفسه لموضوعات دينية ، لكن الخاصية الخشنة لهيئاته هي أقل مسرة عما هي في المناقب الدنيوية لسكيفانويا . من المحتمل أن إيركول دي روبيرتي كان يعمل تلميذاً معه ، أو معاوناً له في فيرارا ، ذلك لأن هناك في أحد الشهور المُمَثّلة ـ وهو أيلول بالذات ـ تشبيهات هي أقرب إلى إيركول منها إلى كوستا أو لمعاونيه الآخرين ، وحين استقر كوستا في بولونيا أرسل يطلب إيركول للعمل بصفة معاون له هناك . لكن وفاته المبكرة أنهت سيرةً واسلوباً كان مُقدراً لهما أن يتطورا كثيراً . ومن المفروض أن إيركول قفل راجعاً إلى فيرارا بعد هذا الحدث .

بعد حين ، شغل إيركول منصب تورا ، رساماً للبلاط . كان قد تطور من الصرامة البالغة التي ورثها عن معلمه في بداياته الأولى إلى رؤية أكثر دماثة نوعاً ما . إن قطعة

المذبح الضخمة التي كانت قبلاً في برلين ، المرسومة في أواخر اعوام ١٤٧٠ ، تواصل النسق ذا الزخرفة الشديدة لرسوم الحوارات المقدسة بوسائل غريبة ، مثل رفع عرش (السيدة) على عكازات بحيث يظهر المنظر الطبيعي على المستوى السماوي المنخفض جداً بينه وبين الأرضية . كذلك اتبع إيركول فكرة بييرو في تسليط معمارية الصورة إلى داخل فضاء الناظر . وقد جرى استعمال السمة الغريبة ذاتها المتمثلة بالعرش المخترق في اللوحة اللاحقة المنجزة في العام ١٤٨٠ ـ ١٤٨١ ، لكن الجو كله هنا كان أكثر سكوناً ، والوقفات أقل انشداداً ، والهيئات أقل تعذيباً ، إلا أنه يتعذر التثبت من أي صلة لها واضحة المعالم بالبندقية ؛ لكن التغييرات هي تحديداً من النوع المتوقع من التأثير الناعم والناضج لجيوفاني بيليني . هناك ، مع ذلك ، جوانب أخرى في فنه عدا ذلك الخزين الذي خلفه من قطع المذابح الفاخرة أو ما أنجزه من المهمات التافهة لرسام البلاط ـ كالأقنعة والأزياء والأثاث ومواكب الأعراس . إن لوحة (المنتحبة) الصغيرة تعبر عن استجابته العاطفية العميقة لدراما الآلام ، ومعالجته غير المألوفة للموضوعة (الثيمة) توحي بلوعة العذاب وهول التضحية ، لا بتمثيل تفصيل الحكاية بل بالكشف عن عناصر المأساة الدفينة وتوظيفها بمغزى شامل عميق .

إن لورينزو كوستا ذو كفاءة متواضعة . فمن فلك تورا الذي استمد منه الإلهام في أفضل أعماله ، تحوّل ـ حين أزاح إيركول ، كوزميه تورا ، لصالحه ـ إلى حلقة الفنان الجديد ، ومن ثم تحول إلى بيليني أولاً ثم إلى فرانشيا البولوني الذي كان شريكه حتى ذهابه إلى مانتوا ليحّل محل مانتينا المتوفى . كان يروق لإيزابيلا دي إيستيه التي حكمت مانتوا أن تحتضن الفنانين المطيعين الذين كانوا على استعداد لأن يكرسوا أنفسهم بالعمل على تجسيد قصصها الاستعارية التافهة ، لذا جاءت الشخوص البليدة والأشكال النحيلة التي رسمها كوستا على النسق المانتوي (نسبة إلى مقاطعة مانتوا) استجابة تتلاءم ونزواتها الطنانة .



الفصل الخامس

ثمة جدل أثير بأن جاك دارييه ، وهو رجل من السلك الكهنوتي المقدس كان هو الشخص الذي أشير اليه باسم جاكيلوت ، وإن عادة استعمال الألقاب التدليلية أو التصغيرية للمتتلمذين في الحِرف الصناعية كانت شائعة حينذاك . وهناك ما يبرر القول أيضاً بأن روجر فان دير فايدن Roger Van der Wayden قد تلقى بعض ـ إن لم يكن كل ـ تدريبه في مشغل كامبان ، وأن بعض الملامح الاسلوبية لأستاذ فليمال التي تتضمن شبهاً كبيراً بأعمال روجر ذاتها تعزا إلى وجود روجر في مشغل كامبان وإلى مشاركته في أعمال سيده . إن هذا التفسير يبدو أكثر إقناعاً من الادعاء ـ وهو ما حصل فعلاً ـ بأن أستاذ فليمال كان صيغة مبكرة لروجر نفسه . وُلد روجر فان دير فايدن في مدينة تورنيه في العام ١٣٩٩ / ١٤٠٠ ، ابناً لحداد سكاكين توفي في ، أو قبل ، العام ١٤٢٦ حين كان ابنه غائباً عن المدينة . كان روجر قد عاد إلى تورنيه في العام ١٤٢٦ بعد أن حضر احتفالات الخمرة المدونة في سجلات المدينة . وفي العام نفسه اقترن بأمرأة من بروكسل ربما كانت من أقرباء زوجة كامبان . وعلى الرغم من أن روجر لم يشغل قط منصباً بلاطياً ، كما فعل جان فان آيك ، إلا أنه تمتع بقدرٍ معين من الرعاية البلاطية وكان يعتبر الرسام الأفضل لمدينة بروكسل حتى وفاته في العام ١٤٦٤ . ليس هناك أعمال موقعة أو مؤرخة من قبله ، وكل ما نُسب إلى روجر يستند إلى تشخيص قطعة مذبح ضخمة موجودة حالياً في متحف برادو بمدريد ، حظيت بشهرة عظيمة وسبق أن أخذت عنها نسخ مبكرة في العام ١٤٤٣ . تتضمن صورة (الإنزال) الأسكوريالية ، وهو الاسم الذي عُرفت به الصورة ، نقاطاً عديدة ذات صلة بلوحة (الدفن) لأستاذ فليمال ، والتي تتجلى بخاصة في جسد المسيح الثقيل الطويل المتدلي ، والزوائية (الحدة) المدوية للوقفة المصطنعة في الهيئات الأخرى ، والسمات الطويلة (للعذراء) على غرار النمط الفليماني (نسبة إلى أستاذ فليمال) . كالحنك المستدير والعينين كثتي الأجفان ، والواقعية المقصودة للمطرزات الغنية في الثنيات الثقيلة للقماش السميك ، والضوء النقي المنتشر الذي لايسقط من مصدر معين بل يبسط إنارة مستوية على المشهد كله . إن (الإنزال) عمل مفعم بالعواطف ورقة الأحاسيس ، وهو متماسك جداً في تركيبته ، نظامي في ترتيبه للشخوص المعروضة كإفريز ضخم على الجدار الصلب ـ تحديثاً للأرضية الذهبية ـ ،

خالٍ من أي ابراز طليق للمساحة والأجواء التي تسم العديد من أعمال روجر الأخرى . ويمكن أن تُضم إلى هذا كذلك لوحته المهمة (البشارة) ذات الصلات المتعددة بقطع مذبح ميرود ، وكذا بالعديد من مجموعات (العذراء والطفل) الأصغر حجماً لجان فان آيك ، وبـ (مجموعة الزواج الأرنولفيني) في ما يخص طبيعية الدواخل . يرتبط بـ (البشارة) رسم (القديس لوقا يرسم العذراء) الذي يملك صلات وثيقة أيضاً بصورة (مادونا رولان) لجان فان آيك ، إذ إن الشخوص الرئيسة في كلتا الصورتين قد اجلست في غرفة ذات نافذة تتخللها الأعمدة وتطل على منظر بعيد لمدينة يخترقها نهر يقف إلى جواره شخصان صغيران يتطلعان من متراس في منتصف المسافة . في كلتا الصورتين لا يوجد هناك حل لمشكلة نسب منتصف المسافة . إن ما يجعل روجر مختلفاً تماماً عن جان فان آيك هي الأناقة الطافحة على هيئاته والرثائية العميقة التي تغلف شخصياته . في كل أعمال جان شيء من اللامبالاة النابعة من نهجه المتمثل بمقولته : (أنا أيضاً أقدر ـ Als Ich Kan) وهو شعار يتصف بالكبرياء الصرف . إن الانطلاقة العظمى لروجر ومغامرته في التكوين ورقة أحاسيسه كان لها وزنها الأعظم لدى الأجيال المتعاقبة من الرسامين الفلمنكيين . إنه يكاد يكون اعترافاً بأن (أنا أيضاً أقدر) يشكل تحدياً تتعذر مواجهته ، لكن إنسانية روجر الأكثر انبساطاً واسترخاءً تركت مع ذلك مجالاً للتطوير .

قيل ان روجر ذهب إلى إيطاليا ، والدليل على الزيارة ورد في تصريح أدلى به فازيو بأن روجر كان في روما لحضور احتفالات العيد الخمسيني للعام ١٤٥٠ ، وهناك أُعجب بالرسوم الجصية (الفريسكو) لجنتيل دا فابريانو في كنيسة القديس يوحنا اللاتيراني ، وهي لم تعد الآن في قيد الوجود . وهناك صلات له أيضاً مع بلدة فيرارا في شمالي إيطاليا ، تشير إليها مبالغ مدفوعة مُسجلة في حسابات إيستيه ، ولمدة طويلة كانت صورته لفرانشيسكو دا ايست تعد شاهداً على زيارته تلك لفيرارا . إن دلالة هذه الصورة على أحد أفراد البلاط البورغندي ، الذي كان ابناً غير شرعي لآل إيستيه ، أزاحت الكثير من أسس هذه العلاقة المفترضة مع فيرارا ، لكن من الواضح أن هناك صلة ما تربطه بإيطاليا ، إذ إن في أوفيزي صورة بعنوان (الدفن) هي بلا ريب من أعمال روجر ، ويبدو انها جاءت مع مجموعة ميديشي . إن القبر المستطيل في الصخرة الخلفية وايقونوغرافية الدفن ، بجعل جثة المسيح مرفوعة ومعروضة بشكل يدعو إلى الرثاء ، تماثل النمط نفسه لصورة الدفن المصنعة في مشغل فرا انجيليكو

بدرجة توحي بوجود صلة بينهما ، حتى وإن اقتصر ذلك على المصدر ذاته الذي استلهمتا منه . هناك صورة أخرى (للعذراء والطفل) مع أربعة قديسين ، والمعمدان ، وكوسماس ، وداميان ، وبطرس ، وفيها ترس يحمل شعار النبالة ويمكن تفسيره بأنه ترس النبالة لآل ميديشي ، والقديسون الأربعة هم أؤلياء آل ميديشي وهناك تفسيرات منطقية أخرى تربط الصورة بأسرة فلمنكية ، لكن التجميع التناظري للشخوص ، من ناحية ثانية ، والتكوين القائم على شكل هرم عريض القاعدة ، والتحفظ العام . . كله يوحي بتأثير ايطالي قوي وإن كان عابراً .

يعتبر روجر رسام صورة شخوصية (بورتريت) من الطراز الأول . إن رقة التوصيف هي التي تجعل صورة (ماجدلين) ، من ثلاثية براك العالقة في الذهن ، تبدو باستمرار في صوره علانية . إن صلافة هيأة شارل المقدام هي اكثر وضوحاً ، في تجسيده لأحد المجوس في قطعة مذبح القديس كولمبا ، مما هي في الصورة الشخصية المباشرة . لكن ، بصورة عامة ، يمتزج بواقعية روجر (وهي مطابقة لواقعية جان بكل حذافيرها) قدرٌ من الإحساس ولمسة من الانخذالية الكامنة في طبيعة الإنسان : شيء من الدرامية المرعبة تقريباً بزوال الإنسان واضمحلاله في مواجهة الخالق ، لأن معظم صور الشخوصية ـ إن لم تكن كلها ـ ما هي إلا نصف من ثنائية ، إذ إن النصف الآخر يمثل العذراء والطفل . لقد كانت عاطفية روجر ، لا برودة جان الخاملة ، هي المحك للجيل التالي في الصور الشخوصية كما في الأعمال الدينية ، لأن أحد أوجه قوته الهائلة تجسد في قدرته على ابتكار صيغ جديدة للتعبير عن الشجن في مثل هذه الموضوعات الدينية كمعاناة مقدسة ، كما في تمثيلاته المتنوعة (للصلب) لا كمشهد حقيقي قط بل بصيغة أكثر مواءمة مع التيار التعبدي الجديد . . استغراقاً أو تأملاً في موضوعة (ثيمة) الغداء .

لم تكن صيغ روجر او أسلوبه أو أفكاره بمثابة المخاض لولادة الجيل التالي ؛ إن قوته تكمن في خاصيته العاطفية وفي الإحساس الذي أطلقه هو نفسه في اعماله واستثاره في غيره ، وفي انسانيته العميقة وحساسيته الشديدة للحزن التي تشكّل إحدى صلاته بكامبان وأحد العوامل المفرّقة بينه وبين جان فان آيك .

كان تأثير ديريك بوتس Dieric Bouts أوسع انتشاراً مما توحي به أعماله المحدودة . كان رساماً من هارليم ، وُلد حوالي العام ١٤١٥ ، وكان يعمل في لوفان قبل العام ١٤٤٨ ، وتوفي في العام ١٤٧٥ . لذا ، فهو يتخطى عهد روجر مباشرة لكنه كان لحدٍ



روجر فان دير فايدن : الإنزال



روجر فان دير فايدن : مذبح القديس كولومبا

ما متأثراً به ، إذ إن الجهود التي يبذلها للتعبير عن عاطفة متزمتة ومتحفظة تنبع من واقع أفكار روجر وأسلوبه . تتسم أشكاله بالانتصابية دون شك ، ووقفاته أو أوضاعه سمجة ، وللمسيح الطفل في لوحاته التعبدية الصغيرة (للمادونات) بساطة شجية ، بقدمين نحيلتين صغيرتين منقلبتين إلى الأعلى ، وشحوب تواق . لكنه ، مثل روجر ، يملك موهبة لا محدودة استغلها بدهاء أقل وحساسية انطوائية أكثر لطرح أفكاره بحيث تغري الناظر على التجاوب معها .

إن لوحة (خمس وجبات طعام غامضة) التي رسمها بين الأعوام ١٤٦٤ ـ ١٤٦٨ تمثل معالجة نادرة غير مألوفة (للعشاء الأخير) لأنه يقدمها كفرض من فروض القربان المقدس ، وهي محاطة بأربعة مشاهد أصغر منها حجماً ، يمثل كل مشهد أحد

الصنوف المضادة في العهد القديم : قربان إبراهيم وميلكيصادق ، تجميع المَنْ ، وإليشاع في الصحراء ، وأول عيد فصح عند اليهود . إن تركيبة المنظور الدقيقة المبنية على وجهة نظر مركزية هي بالنسبة لبوتس ، كما كانت بالنسبة لروجر ، جزء من وسائل التركيب العادية لفضاء الصورة ، لكنها لم تكن كذلك لدى جان فان آيك ، ولو أن بطرس كريستوس كان قد استخدام هذه الطريقة .

إن الطرح البورجوازي الساذج كان أيضاً وسيلته لإبراز وقع الحدث ؛ على النقيض من الألبسة الاستشراقية والعمائم لشخصيات العهد القديم ، للمسيح والحواريين ، وعلى الرغم من الإحساس بالانفصال الذي تضفيه أرديتهم المعُممة ووجوههم المثالية ؛ فهم جالسون في قاعة طعام دير حيث يقوم على خدمتهم المأمور والفنان ، وربما أبناؤه أيضاً . هناك أمران في أعمال بوتس يبرزان فوراً وبقوة ؛ هما رقة الألوان ورهافة الحس ، بتدرجاتها ، وجمال المناظر الطبيعية . قد تكون الصخور والتلال هي الأحجار التقليدية المحززة لنوع من الرمزية أكثر من كونها حقيقية ، لكن الارتداد إلى اللامتناهي والضوء السيال الرائق اللطيف يمكن تبينهما بفهم يوحي بنوع جديد من رؤية العالم الطبيعي .



روجر فان فايدن : الصلب



فان دير فايدن : ماجدلين



فان دير فايدن : تشارلز المقدام

كانت مشاهد العدالة هي التزيينات المحبّذة لدى محاكم القرون الوسطى ، وكان روجر قد أنجز بعضاً يمثل عدالة تراجان (وهو روماني مولود في إسبانيا وأمبراطور ٩٨ - ١١٧م) وعدالة هيركنبالد ، لكن هذه الصور ، التي تعد أعماله الوحيدة المؤكدة على الإطلاق ، أُحرقتِ في العام ١٦٩٥ . بدأ بوتس برسميه الهائلين عن عدالة أوتو حوالي العام ١٤٧٥ ، ولم يكونا قد أنجزا بصورة كاملة حين مات ، وكان تقويم هذين العملين هو سبب رحلة هوغو فان دير غوس إلى لوفان في العام ١٤٧٩/ ١٤٨٠ . وعلى النقيض من أعمال روجر التي مثّلت تجلي الغفران الإلهي وكانت فعلاً مبرراً للعنف ، فإن أعمال بوتس تحكي قصة كيف قام الإمبراطور بقتل رجل بريء استناداً إلى تهمة باطلة من الأمبراطورة الشريرة ، وكيف تمكنت الكونتيسة من تزكية شرف زوجها الميت في سياق محاكمة النار التي أسفرت بالنتيجة عن الحكم بحرق الأمبراطورة على الأوتاد . وفي لوحة (الحكم الإلهي) تجري معادلة بشاعة المضمون ببلاهة جميع المعنيين وانعدام الشعور لديهم كلياً . أما لوحة (الإعدام) فتنقصها ، في بعض

شخوصها ، حدة بوتس الماضية لأسلوبه ، ولذا يُعتقد بأنها تلك التي أكملت من قبل شخص آخر . لاشيء يفوق جمال الألوان ودقة الإنجاز في مقاطع من (الحكم الإلهي) ؛ مثل وجه الكونتيسة الجامد ، عديم الإحساس ، بالتضاد مع الشحوب الرمادي لرأس زوجها المبتور . ويمكن ملاحظة دقة الإنجاز ذاتها في (صورة رجل) الصغيرة البديعة المؤرخة في العام ١٤٦٢ ، وقد غمرها الضوء الباهت الرائق المنسل من النافذة المفتوحة .

ذاع صيت بوتس في شمالي أوربا بفضل منحوتاته الخشبية في الأرجح ، حيث تواكب صرامة تقنيته ـ تحديداً ـ صلابة شخوصه . فقد كانت المنحوتات الخشبية أكثر شيوعاً من الرسوم ، في هولندا على سبيل المثال ، بسبب الغياب المتواصل تقريباً لأي رعاية من لدن الكنيسة أو البلاط على النحو الذي كان سائداً في جنوبي الفلاندرز .

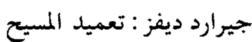
إن التوجه الآيكي (على غرار جان فان آيك) لتمثيل الطبيعة ، المُطعّم بروحية إنسانية مغايرة تماماً ، سرى خلال النصف الثاني من القرن الخامس عشر ، وكذا في القرن السادس عشر . ويمكن ملاحظته بصورة فعالة لدى فنانيَن مختلفين كاختلاف ألبرت فان أوفاتر وغيرتفين ، بقدر ما كان الثاني تلميذاً لدى الأول . ومثله مثل بوتس ، فقد قدم أوفاتر من هارليم ، وربما كان معاصراً له . إن العمل الوحيد المعروف له هو صورة (أحياء لازاروس) المرسومة بافتراض إن الواقعة جرت في قبا كنيسة رومانيسكية أمام جمع منذهل من المواطنين المحليين المتطلعين من خلال حجاب حرم المذبح في الخلف ، وتلك ـ مرة أخرى ـ هي قرينة المتفرج ، لكن المشهد الفعلي مُنّزه عن العاطفة بنحو صارخ على الرغم من الاستعانة بالضوء واللون الناعمين . لم يكن غيرتغين (من إخوان القديس يوحنا) من الرسامين الكبار في عصره ، لكنه كان حتماً احد اكثزهم براعة ، ولقد كان أيضاً هولندياً مولوداً في لايدن ، ويعتقد أنه مات عن عمر يناهز الثامنة والعشرين ، حوالي العام ١٤٨٥ ، بحيث أنه كان من معاصري ميملنك على وجه الدقة . وتقتصر أعماله الموثقة الوحيدة على لوحتين كبيرتين في فينا تمثلان (النواح على المسيح الميت) و(أعضاء أخوية القديس يوحنا المعمدان ينقذون عظام القديس من الحرق من قبل جوليان الملحد) .

إن صورة (النواح) مفعمة بنبرات روجر وبوتس ، وهي تتميز أيضاً بموهبة في التبسيط المتعمد للهيئات البشرية مشفوعة بشغف مدهش للمنظر الطبيعي وبنضارة فردوس أرضي . إنه ، في الوقت نفسه ، يخلق في الجلادين وفي حاشية جوليان



جيرارد ديفز : عدالة كامبس





جيرارد ديفز : تعميد المسيح

الملحد أنماطاً ذات صفات كاريكاتيرية في محاولة للتعبير عن الرذيلة والفساد . إن هذا هو شحن مقصود لمتطلعي بوتس المُنّزهين ، ويبدو أنه نقطة انطلاق للمعالجة الحقة للفنتزة (الحُلمية) التي شاعت في كل الفنون الهولندية اللاحقة . وبالمماثلة مع ثنائية فينا ، فقد تم عزل قسم صغير يتراوح من الرؤية البشعة لـ (رجل الأحزان) المضمخ بالدم ، في أوتريخت ، إلى (الميلاد) في لندن ، حيث المسيح الطفل الوضاء ينور أمه والملائكة يحيطون بمهده ، وهو يتناقض مع الملاك المتوهج في السماء وألهبة نيران الراعي . لقد انتقل الاهتمام بالضوء الآن إلى ما وراء وضح النهار الشفاف لبوتس وفتح فصلاً جديداً في الاهتمام بالضوء الصناعي .

كان هانز ميملنك Hans Memlinc ، أبرز أتباع روجر ، قد وُلد في مدينة سيلغنستاد قرب فرانكفورت ، وأصبح مواطناً في مدينة بروغ في العام ١٤٦٥ حيث حقق نجاحاً باهراً لدرجة أنه غدا واحداً من أثرياء المدينة الكبار بحلول العام ١٤٨٠ ، وتوفي هناك في العام ١٤٨٤ . وتنقل الشائعات المتوارثة أنه كان تلميذاً لروجر ، ولابد أن يكون في هذه الشائعات شيء من الصحة لأن (روجريات) ميملنك المخففة تكشف عن أصلها بجلاء . إنها أكثر زخرفية ، وأكثر تصميماً على إنتاج عمل فني

نفيس ، بهيئات اكثر نحولاً وبتكوينات أقل ابتكاراً ، ويطغى الاهتمام السردي دائماً على مغزى الحدث . إنه لا يرقى إلى مستوى سلفه العظيم إلا في صوره الشخوصية وحسب . كانت اللوحة المزدوجة هي الصيغة المألوفة : بـ (العذراء والطفل) على مصراع والشفيع على المصراع الآخر في منظر بثلاثة أرباع إزاء جدار ذي نافذة أو منظر طبيعي فسيح مع سماء صافية . إنه ـ في هذا ـ اعظم أساتذة الفن الفلمنكي طراً ، تتردد أصداء مهارته وسعادته بهذه الصيغة جنوباً ، كما هو حال بيروجينو وبيليني وانطونيلو دامسينا . من المعروف أن ثلاثية (دون) لميملنك تؤرخ قبل العام ١٤٦٩ ، لكن السير جون دون ، من كيدويلي ، كان في الفلاندرز في العام ١٤٦٨ لحضور حفلة زواج مارغريت من شارل المقدام دوق إمارة بورغندي . وهي تؤرخ ثانية في العام ١٤٧٧ ، والتاريخ الثاني هو أكثر ترجيحاً . إن اللوحة مثال على الصيغة الفلمنكية لصور (الحوار المقدس) التي ظهرت أول مرة عند جان فان آيك في صورة (العذراء) لفان دير بايل في العام ١٤٣٦ . وكان كل من روجر وبطرس كريستوس قد استخدمها أحياناً . إن لها سحراً وتفصيلاً بهيجاً ولوناً بديعاً وصقلاً فاخراً ، غير أن هذه الأعمال الجميلة تحلّي ما يُعد الآن نهاية موصدة . إن معبد القديسة أورسولا الكائن في إحدى مستشفيات بروغ يعتبر عادة أفخر أعماله قاطبة ، وهو أيضاً يتضمن الخصائص التي تجعل (ثلاثية دون) ممتعة بهذا النحو ، إضافة إلى سرد معالج بحرفية ساذجة تقرها الحذلقة الفظة للقرن العشرين ، وترعاها .

كان جيرارد ديفيد Gerard David آخر الرسامين الكبار في بروغ ، وقد وُلد في أوديفاتر بهولندا ، لكنه استوطن بروغ بحلول العام ١٤٨٤ وتوفي هناك في العام ١٥٢٣ ، وبه اختتمت سلسلة الوقائع المآثرية . كانت صوره الورعة الوديعة قديمة الطراز بالنسبة لعصره ، إلى الحد الذي اضطر فيه إلى العمل في أنتويرب من العام ١٥١٥ حتى العام ١٥٢١ حيث كان الأسلوب الإيطالي الجديد قد طغى على تكراراته الغابرة لفن اواسط القرن . إن خلفيات مناظره الطبيعية جميلة للغاية ، وربما تشكل ابلغ مساهماته أهمية ، إذ إنه ساعد على خلق التوجه إلى الطبيعة المعبر عنها ببروز المنظر الطبيعي كمذهب قائم بذاته . وعند مواجهته مشاهد تتطلب تعبيراً قوياً ، كما هو الحال في القصة البشعة لصورة (عدالة قمبيز) (ملك الفرس وابن كورش) حيث يجري في النهاية سلخ القاضي الفاسد حياً ، فإنه يمزج الدهشة الخفيفة والتعابير الشرسة المقطبة بتفاصيل إيطالية فاتنة مثل الملائكة الصغار المكُلّلين بضفائر الزهور ،



هوغو فان دير غوس : الولادة

وانعدام التساوق المنطقي المتمثل بهيأة (كلب ـ أسد) صغير يحك نفسه تحت طاولة التعذيب . أما في مجموعات صوره المسماة (الحوارات المقدسة) فلا يعكر صفو السكينة المخيمة إلا همسة مكبوتة بين المشاركين ، لكن السكينة ، التي كانت عند جان فان آيك كبتاً متعمداً للاّحركية ، وتمثل عند روجر باطنية التأمل ، فإنها في أعمال ديفيد ناجمة عن اللاحيوية . فقنوات بروغ ، في رسومه ، قد امتلأت بالطمى ، وتعالى صخب التجارة ونشاطها ، وكذا ضجيج البواخر الكبيرة ومغامرة الولوج في المسارات البحرية الجديدة التي انتقلت إلى أنتويرب ، فأضحت بروغ وغينت الآن مياهاً راكدة لا حياة فيها .

غير ان غينت انتهت نهاية مشرفة أكثر . صحيح أنها انتجت القليل منذ جان فان آيك لكن من المفترض أن هوغو فان دير غوس Hugo Van Der Goes قد وُلد هناك لأنه

انتسب إلى نقابة غينت في العام ١٤٦٧ بضمانة يوس فان فازنهوفن الذي ذهب لاحقاً إلى أوربينو وصار يدعى يوستوس من غينت . وحوالي العام ١٤٧٥ دخل الدير الاوغسطيني في روود كلووستر ، قرب بروكسل ، كأخ من عامة الناس . إلا أن هذا لم يسفر عن أي اختلاف في عمله ـ فقد سُجّل عنه أنه شكى بأن ماالديه يكفيه للعمل تسع سنوات دون توقف ـ واستمر في مجالسته الانصار والزوار ، ومن ضمنهم الأمبراطور ماكسيميليان ، وفي الترحال .

وفي العام ١٤٧٩/ ١٤٨٠ رحل إلى لوفان لتقييم (مشاهد العدالة) لبوتس ، وحوالي العام ١٤٨١ قام برحلة حج إلى مدينة كولون بألمانيا ، وفي أثناء عودته من رحلته فقد رشده . هناك سِفر وقائع لدير يصف المعاملة الطيبة التي أحيط بها وكيف أن رئيس الدير استقدم موسيقيين للعزف بغية تهدئة نوباته ، كما يتضمن السجل تفاصيل أعراضه وهذيانه وتهديداته بالانتحار . وبديهي أنه لم يستأنف العمل ثانية ، وفي العام ١٤٨٢ فارق الحياة . إن مشكلة هوغو لاتتعلق بعدد الأعمال المنسوبة إليه على الرغم من أن معظمها لم يكن موقّعاً او موثّقاً ، إذ أن لأعماله تماثلاً ضمنياً قوياً بحيث يبدو أثره واضحاً فيها تماماً . إن المشكلة تكمن في التسلسل الزمني لأعماله .

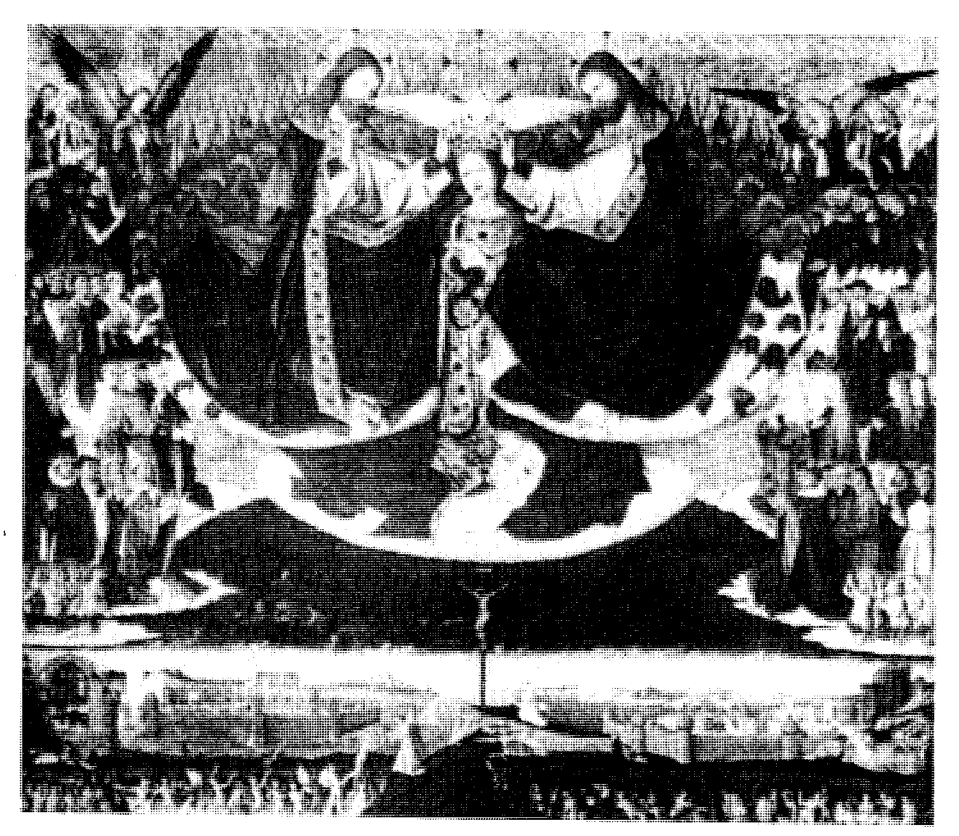
تلقى توماسو بورتيناري ، وكيل آل ميديشي في غينت ، تخويلاً منه للوحة ثلاثية تمثل (الولادة) ، وأرسلها إلى فلورنسا حوالي العام ١٤٧٥/ ١٤٧٦ فجاءت بمثابة الإلهام للإيطاليين الذين فوجئوا بصورة منفذة بتقنية غير مألوفة لديهم ، مع فيض من الرموز والتفاصيل الأيقونوغرافية المتميزة ، وبقياس واسع بحيث إن صور الأشخاص كانت بالحجم الطبيعي ـ تبلغ الثلاثية حوالي تسعة أقدام ارتفاعاً وحوالي ثمانية عشر قدماً عرضاً عند فتحها . وقد ظلت أصداؤه تتردد طيلة الفترة المتبقية من ذلك القرن ؛ من تلك الأصداء العالية الفورية في غيرلانديو إلى الأصداء الأبعد والأكثر اتزاناً عند ليوناردو ، وتمتلك وحدة نغمية للون ، البارد والفضي ، وتنم المناظر الطبيعية الشتوية الرائعة وصرامة الأشكال نوعاً ما ، عن صلاته ببوتس الذي ربما كان أستاذه ، وتتمثل كذلك في الهيئات الفخمة والأنماط الخطية المماثلة للأسلوب القوطي في القرن الرابع عشر ، كما يذكرنا القديسون حماة الواهب بـ(سلوتر) . لكن هناك إلحاحاً وشعوراً جديدين للحركة في حيوية الرعاة ، وعاطفة دينية حرّى في العذراء المتعبدة ، أو في ملاك البشارة في الجانب الخارجي للأجنحة ، مما يقودنا إلى مثال روجر . إن تعبدية هوغو وميله إلى الحدة القوطية في الإحساس ـ وهي سمة طاغية في نهاية القرن في



أستاذ ايكس : البشارة

الشمال والجنوب على السواء ـ لم تكن فردية فقط ، بل إنها ساهمت ـ بفضل تأثير مذبح بورتيناري ـ في التأكيد على هذه الخصائص في فلورنسا .

كانت أغلبية أعمال هوغو ضخمة ، وصورتا (سجود الملوك) و(مقعد الرحمة) ـ في أدنبره ـ هما مثالان آخران ، بقياس نصفي ، على شدة الإحساس لديه وغنى ألوانه وتكويناته . ومن المعتاد أن تُنسب كل الأعمال التي تبطن توتراً عاطفياً أعظم إلى سنيه الأخيرة . لكن هذا سببه أن مذبح بورتيناري هو النقطة الثابتة الوحيدة ، ولم يكن شاقاً أو عملاً عجولاً ، ولأن نهايته المفجعة أثرت في تقدير أعماله كافة . كان بوسع هوغو أن يحقق براعة فنية مدهشة في التفصيل تضاهي أياً من أسلافه ، وهو حيث تفوقه كان مرد تفوقه الجمع بين براعته هذه وحسّه المفرط للضخامة . وفي



إنغويراند كوارتون : تتويج العذراء

هذا ، فإنه يستوي مع جان فان آيك ومع روجر ، ويكمن تأثير مذبح بورتيناري في توفيقه بين شيئين متلازمين بصورة متبادلة ، هما الحجم والتفصيل . فمع هوغو ينتهي تاريخ غينت ، إذ إن خلَفه الفني الوحيد كان (أستاذ مولان) الذي بقي اسمه الحقيقي مجهولاً ، ولم يُعرف إن كان فرنسياً أو فلمنكياً حتى الآن .

في القرن الرابع عشر ، كانت هناك عملية إخصاب كبرى للفن الفرنسي بفضل الإقامة الطويلة لكرسي البابوية في أفينيون . وعلى الرغم من أن البابوات أنفسهم كانوا فرنسيين إلا أن إدخال الصيغ والأفكار الايطالية حدث بعد أن انتقلت دوائر القضاء الرومانية من روما إلى أفينيون وهاجر على اثرها الفنانون الإيطاليون . كان سيمون مارتيني Simone Martini أعظمهم ، وقد توفي هناك في العام ١٣٤٤ . كان تأثيره وتأثير إيطاليين آخرين يتجه نحو اسلوب تطور إلى أسلوب القوطية العالمية



نيكولاس فرومينت : ماري في العشب المحترق - تفصيل

بحلول القرن الخامس عشر . وكان هناك ، مع ذلك ، تأثير آخر مختلف يفعل فعله في ذلك الحين بتشجيع من المصدر نفسه للرعاية ، وهو دوق بيري ، الذي صنع الأخوة ليمبورغ من أجله تلك الدرة العصماء للأسلوب القوطي العالمي ، وهي (الساعات الغنية جداً) . كذلك استقدم هذا الدوق الفنانين من الفلاندرز أو أغرى الفنانين ذوي الأصل الفلمنكي الذين كانوا في خدمة أخوية ملك فرنسا ودوق بورغندي أمثال : جان مالويل وأندريه بونيقو وجاكمار هيزدان وهنري بيليشوز ، على العمل تحت

رعايته . وهذا في الواقع يعني أنه بموازاة الفنتزة (الحُلمية) البلاطية للقوطية العالمية كان هناك تيار آخر سار يمثل واقعية ما قبل جان فان آيك . كما يعني أيضاً أن الفنون في فرنسا تطورت بطريقةٍ متشعبة . فكل إقليم كبير سعى إلى رعايتها وتطويرها على انفراد ، واعتماداً على المصدر الذي استمد منه فنانيه ، ابتكر الفنانون فيه أسلوباً إقليمياً يعكس أصولهم وعلاقاتهم المتداخلة مع المراكز الأخرى . ولم تضمحل الصفة الإقليمية للأسلوب الفني إلا بحلول القرن السادس عشر بعد أن انحصرت رعاية الفنون في نطاق سلطة ملكية مركزية .

بعد الكوارث السياسية التي ألمت بالتاج الفرنسي في العقد الثاني من القرن الخامس عشر ظلت رعاية هذا التاج معلقة ؛ فظهور بورغندي كقوة كبرى وحيازة البلاط البورغندي على فنان من مقام جان فان آيك ، دفع الفنون باتجاه الصنف الذي يمثله من الواقعية الفعلية ، وحتى حين كانت الحُلمية (الفنتزة) ماتزال سارية في



المنتحبة ، لرسام مجهول ، في أفينيون

رسوم (أستاذ رينيه) الفاخرة للملك رينيه ، المنجزة بين الأعوام ١٤٦٠ ـ ١٤٧٠ ، فان عالم الأحلام السحري للفروسية الرومانسية صار يعالج بلمسة سحرية معادلة للطبيعة الدقيقة في تناول الضوء والمنظر الطبيعي ، وبذا يحقق بهذه الوسيلة اقصى الانطلاقات الشاعرية في عالم الخيال .

وقع كل ثقل الواقعية الآيكية الجديدة على كاهل (أستاذ بشارة إيكس) الذي لم تعرف هويته الحقيقية والذي ربما كان على صلة ببلاط الملك رينيه ، ولو أن قطعة المذبح كانت قد رسمت ما بين الأعوام ١٤٤٢ ـ ١٤٤٥ وفاءً بوصية بزاز ـ بمعنى أن العمل كان تكليفاً من نصير بورجوازي لا من نبيل ، وهو شاهد آخر على ظهور طبقة جديدة من الأنصار أو الأولياء من النوع الذي أصبح عنصراً رئيساً في أعمال فوكيه . إن لصورة (بشارة إيكس) شخوصاً لها وزنها ، وتفصيلاً معمارياً من النوع الذي شاع منذ زمن مذبح غينت فما بعد ، إضافة إلى أن النحت الذي يزخرف العمارة ذو صلة واضحة بـ (سلوتر) في حين أن أيقونوغرافية (البشارة) الحاصلة في رواق كنيسة ـ كتوطئة للمسيحية ـ موجودة في العالم الآيكي . إن فوكيه ، على سبيل المثال ، وهو فنان خارج الحلقة الآيكية ، يضع البشارة في (ساعات فارس إيتيان) ضمن كنيسة صغيرة تماماً ، خالية من المذبح ، في الخلف . كذلك تتضمن صورة (بشارة إيكس) في الأجنحة (المكسرة الآن والمحفوظة في روتردام وبروكسل) زوجاً من الأنبياء فوق



أستاذ مولان : مذبح مولان

رأس كل منهما أكداس من الكتب وأكوام من القرطاسية بحيث يؤلفان زوجاً من موضوعات الحياة الساكنة الرائعة ، مع انتماءات إلى كولانطونيو ، في نابولي ، الذي يعتقد أنه كان مصدراً لصلة أنطونيو دا ميسينا بالفن الفلمنكي . وهناك عمل آخر رُسم لنصير من بروفانس (جنوبي فرنسا) بعنوان (تتويج العذراء) من قبل انغويران لوارتون (حوالي ١٤١٠ ـ ١٤٦٦ او بعده) والذي ما يزال العقد الخاص به موجوداً . وهذا يفسر لنا أنه قد قدم من لاون في شمالي فرنسا ، لكن كل المحاولات التي بُذلت للتعرف على ماضيه وصلاته الفنية ـ عن طريق عمليه المعروفين : (تتويج العذراء) و(عذراء الرحمة) في شانتيليْ ـ باءت بالفشل حتى اليوم . ولربما يكون أقرب ما أمكن التوصل إليه هو التعليق على الصلة بين لوحة (التتويج) والطبلات المنحوتة لبعض الكنائس على الطراز الرومانيسكي ، لكن هذا المصدر الأيقونوغرافي والصياغي لرسم ما لايُعد فريداً على الإطلاق . مع ذلك ، فان (التتويج) تطرح واحدة من الظواهر الغريبة التي تتكرر في الرسم الفرنسي أكثر من أي إقليم آخر : أقنومان (شخصان بمظهر إنسان) للثالوث المقدس يُمثّلان متطابقين في السن واللبس والحركة . أحياناً ، يتضمن هذا الأداء الحرفي لأحدى أكثر المقدمات شيوعاً لنص القداس (قداس الثالوث المقدس) ثلاثة تشبيهات متطابقة ـ كما هو الحال عند فوكيه مثلاً ـ لكن التكرار لم يكن مجهولاً في النحت . هنا ، يتم تصور الروح القُدس كحمامة رابضة فوق التاج الذي يضعه الإله (الأب) و(الابن) على رأس العذراء ، مع أشكال متعبدة على كلا الجانبين تمثل كل حالات المباركين ، من الملوك والبابوات إلى عامة الناس من الرجال والنساء وفي الأسفل يظهر (يوم الدينونة) مع روما والقدس على كل جانب ، كما هو واضح في القنطرة . هناك في الوسط مشهد الصلب وإليه تتجه كل أرواح الآملين وهم ينفذون من تباريح المطهر إلى اليسار بينما تنحرف أرواح الملعونين بعيداً مستسلمة لجهنم إلى اليمين .

بمقارنته مع كوارتو نجد أن نيقولا فرومان Nicolas Froment فنان أقل منه مهارة بكثير لكن الحظ حالفه في بقاء عملين موثقين له ، أحدهما (أحياء لازار) الموقع عليه بتاريخ ١٤٦٠ . هنا يقدم فرومان خليطاً غريباً من الاساليب ؛ فشخوصه سواءً في منظر طبيعي أو في الدواخل تذكّر المرء بالطريقة الفلمنكية في معالجة الفضاء وعلاقة الواجهة بالخلفية ، لكن العاطفة الكالحة لتعابير وجوهه والتصميم السلفي في اللوح الأساس يشدانه بوضوح إلى الأسلوب المحلي الإسباني أو النابولي أكثر من الفرنسي



جان فوكيه
الفارس إتيان يقدمه القديس ستيفن



أستاذ مولان
القديس موريس والواهب

تحديداً . وتبين ثلاثيته المعنونة (مريم في العليقة المحترقة) بكاتدرائية إيكس ، للعام ١٤٧٦ ، مع صورة للملك رينيه والملكة على الجناحين ، نضجاً كلياً وجلياً في الأسلوب الفظ في ثلاثيته الفلورنسية ، وتقدماً ملموساً أكثر سلاسة في المعالجة والتلوين . أما أيقونوغرافية الموضوع فمعقدة للغاية ومليئة بالرمزية المفصلة التي يسرّبها إلى التكوين بحيث لاتشوه الطبيعة الإضافية للمضمون تأثير التصميم إطلاقاً .

إن لوحة (المنتحبة) في أفينيون هي أعظم رسم فرنسي بلا منازع في القرن الخامس عشر واحد اسمى التمثيلات لهذا الموضوع في كل الفنون قاطبة . ويبدو أن لها صلة ما بإسبانيا ولكن لمْ تتوفر أي ادلة مقنعة تربطها بأي فنان إسباني او كاتالاني أو برتغالي ، أو بأي إقليم آخر غير إقليم بروفانس . كذلك لم تُقرن أي صورة أخرى برسام (المنتحبة) المجهول ، اللهم إلا إذا أمكن تبرير نسبتها إلى كوارتو . ولابد ـ قياساً على أسلوبها ـ أن يكون تاريخها في حدود العام ١٤٦٠ . وإذا ماشئنا البحث عن أي علاقة لها بفن أي رسام آخر ، أو بأي اقليم آخر ، فبإمكاننا العثور على ذلك فقط في توحد الناظر مع الواهب ؛ والمشاركة تبعاً لذلك بالاستغراق في (الآلام) . هذه الأرضية المشتركة تبدأ خارج نطاق الفن ، لكنها عادة ما يعبر عنها في الاتجاهات الأيقونوغرافية لأواسط القرن الخامس ، وتتخذ مصدرها في (التأملات) التي تعزا إلى القديس بونافنتورا ، وفي (رؤى) القديسة بريجيت ، وهي اعمال تعبدية لها شعبية رائجة ، وتأثير بالغ يشدد ، من ناحية ، على التماثل مع حياة المسيح ، وعلى الأوصاف الرؤيوية لمعاناته من ناحية أخرى . وهذه الكتب هي أساس الرسوم الدينية للعصر ، سواء أكانت لروجر وهوغو ، أو لدورير وانطونيلو ، في القرن الخامس عشر ، أو لغرونيفالد في القرن السادس عشر .

إن جان فوكيه Jan Fouquet موثّق توثيقاً جيداً ، ولكن بزمن متأخر غير مناسب من سيرته . وهناك عمل واحد فقط لا يرقى إليه الشك يزكّيه عمل معاصر له ، وهو المخطوطة المرقنة بعنوان (العاديات اليهودية) التي يرجع تاريخها إلى الأعوام ١٤٧٠ - ١٤٧٦ تقريباً ، أي إلى أواخر حياة الرسام ، حيث يعتقد أنه ولد حوالي العام ١٤٢٠ ، وتوفي بحلول العام ١٤٨١ . عاش فوكيه وعمل في (توور) ، حيث اقتنى في نهاية المطاف مشغلاً كبيراً ، وجرى تعيينه رساماً للملك لويس الحادي عشر ، ملك فرنسا ، في العام ١٤٧٥ . ومما لاريب فيه أنه ذهب إلى إيطاليا حيث مكث هناك من العام ١٤٤٣ حتى العام ١٤٤٧ ، ويقال (في مصدر إيطالي) أنه رسم صورة شخصية للبابا



الولادة : كونراد فون سوليست

يوجينوس الرابع مع تابعين اثنين . ومن المؤكد أنه قفل راجعاً إلى (توور) بحلول العام ١٤٤٨ . والدليل الحقيقي على رحلته الإيطالية يمكن تفسيره ضمناً ، إذ عن طريق الاتصال بالمصدر الرئيس لهذه الصيغ تسنى له آنئذ الحصول على مثل هذه المعرفة بعمارة النهضة الإيطالية ، كما تراءت في خلفية صورته لجوفينيل دي أورسان (الموجودة في متحف اللوفر) التي شكلّت ذات مرة جزءاً من ثنائية ميلون (الموزعة الآن بين برلين وأنتويرب) ، أو في مخطوطة (ساعات فارس إيتيان) الموجودة في شانتيليه . غير أن هذا لايستبعد استعماله للأشكال القوطية في المخطوطة ذاتها ، أو

حتى في المنمنمة المماثلة ، إذ إن تقديمه لفارس إيتيان في مؤلَّفه (كتاب الساعات) مستقىً مباشرة من أواسط عصر النهضة حيث يركع أمام شرفة الكنيسة القوطية التي تقوم مقام العرش للعذراء والطفل . عدا ذلك ، لم يترك الفن الإيطالي ، كما يبدو ، تأثيراً فيه ، وليس باستطاعة المرء ، وهو يتطلع إلى صورة أو منمنمة لفوكيه ، أن يقول : هنا ألمس كذا وكذا من رؤيتي إليها . أن توجهه إلى الشكل ليس تحليلياً ، كما هو



هنز بليدنورف : سجود المجوس

الحال عند جان فان آيك ، وصورته الكبيرة (المنتحبة) في (نوان) فخمة بتصميمها قبل أن تكون متفردة بأشكالها ؛ فصوره الشخوصية (البورتريت) تعطي التأثير كاملاً دون الحاجة إلى الولوج بالتفاصيل . صحيح أن هذه هي خصائص إيطالية لكن ، مع ذلك ، ليس فيها قط أي شيء إيطالي ، باستثناء استخدامه لتفاصيل عابرة . حتى أنظمته للفضاء الصوري هي فردية ، فهو يستخدم التطور الفضائي المتواصل الذي تقتفي العين فيه قوساً من خلال مجرى القصة ، أو غير ذلك من أنظمة جامعة ، كالتطور المتزامن في العمق والعرض ، كما في منمنمة بوكاشيو (محاكمة في فاندوم) المستقاة من (قضية الرجال والنساء النبلاء) حيث يصور البلاط الملكي بشكل معيني يرتد إلى داخل فضاء الصورة ليملأها من جانب إلى آخر .

شهدت نهاية القرن ظهور أستاذين عظيمين مجهولي الهوية ، أولهما عُرف باستاذ القديس غيلز الذي لابد أنه كان يعمل بباريس لأن أحد أجزاء قطعة المذبح الذي استقى منه اسمه يبيّن الداخل ورف الزخارف الذهبي الشهير للقديس دينيس . إن ألوانه باهتة وناعمة ، وأشكاله رقيقة بإفراط ، ومعالجته للنباتات والسطوح طبيعية ، وتكويناته أنيقة ، لكنه (نمنماتي) إلى حد بعيد . وربما لن يتسنى أبداً الجزم إن كان فرنسياً تعلم فنه في الفلاندرز أو العكس ، لكنه ينسجم مع الجو الارتدادي المنبثق من مدينة بروغ في نهاية القرن . أما ثانيهما فهو أستاذ مولان الذي يمثل آخر أصداء تأثير هوغو فان دير غوس ، ويفعل ذلك بحيوية وفخامة استثنائيتين . وفي الصورة الثلاثية لكاتدرائية مولان نجد العذراء والطفل محاطَين بضفيرة من الملائكة مضاءة بفعل الإشعاع المنبعث من الهالة أو الدائرة التي يجلسان قبالتها ، مع أعظم تأثيرات الضوء السحرية . وفي الجناحين يقف دوق بوربون ، بيير الثاني ، تعلوه أسارير الحسرة في مواجهة زوجته الرعناء التي يقال أنه كان خادمها المطيع لا زوجها . هنا تنطلق موهبة الرسام في صياغة الشخصية إلى مرحلة فاقت المألوف بلجوئه إلى تكرار ملامح جلسائه في وجوه أوليائهم من القديسين - إنها قطعة رهيفة لكنها تنمّ عن تزلف مؤثر كذاك الذي نجده في لوحته (القديس موريس) . إن ألوانه تتسم ببهاء مذهل ، وهيئاته ذات اناقة فائقة . بإمكاننا أن نؤرخ الثلاثية بين عامي ١٤٩٨ - ١٥٠٠ ، لكن في حدود هذا التاريخ كانت الغزوات التي استهدفت إيطاليا قد بدأت فعلاً ، الأمر الذي مهّد السبيل لاحتضار الفنون المحلية الأصيلة . إذ مع انتصار لغة السلاح الفرنسي في إيطاليا حدث غزو للفن الإيطالي في فرنسا ، ومن ثم الحضور الفعلي للفنانين

الإيطاليين إلى فونتنبلو . كما خضعت بلاد الفلاندرز لتأثير الأسلوب الإيطالي الذي ، وقد أسيء فهمه وجرى تشويهه ، لم يُنظر إليه كوسيلة متطورة للفكر بل كـ(موضة) ينبغي تقليدها او مجاراتها وحسب ، لا لشيء إلا لحداثة هذا الأسلوب وحذلقته ، مما أسفر ـ فقط ـ عن حالة من الفوضى الشاملة طيلة القرن السادس عشر تقريباً .

أما الفن الألماني في القرن الخامس عشر فلم تجرِ عليه دراسة موسعة خارج نطاق الأقطار الناطقة بالألمانية ، واحد أسباب ذلك هو طبيعته المتشظية التي هي أكثر وضوحاً مما هي الحال عليه في فرنسا . وهناك سبب آخر هو المحلية المتطرفة في الأسلوب التي ربما كانت جزءاً من سحره . إجمالاً ، كان الرسامون الألمان طيلة القرن الخامس عشر أتباع (الموضات) المطروحة في الفلاندرز ، وبحلول نهاية القرن تحديداً



ستيفين لوشنر : سيدة دومبلد

طوروا فناً خاصاً بهم في النقش والحفر وتصوير أو نمنمة الكتب في الوقت الذي كان دورير ـ الذي يُعدّ اشهر فناني جيله بلا منازع ـ يخضع لتدريب إيطالي أصولي . ومع ذلك ، كان معاصره غرونيفالد ـ أحد أعظم الرسامين الألمان قاطبة ـ يعبر عن نفسه بلغة الخط القوطية وبالمبالغة في الحركة والتعبير في قطعة مذبح ايزنهايم . . إحدى أجّل الروائع المأساوية للفن الديني .

إن المقصود بالفن الألماني في هذه الحقبة هو الفن المنتج في ألمانيا والنمسا وسويسرا ، وفي أجزاء من تشيكوسلوفاكيا وبولندا . إن الأساليب الإقليمية ، على الرغم من تباينها ، لاتختلف بصورة ملحوظة (بالنسبة للعين الأجنبية) عن الأساليب الإيطالية ، ومستوى القدرة الفنية هو أدنى كثيراً بطبيعة الحال . من جهة أخرى ، هناك قدر لا بأس به من المعرفة عن عدد كبير من أساتذة الفن ناجم عن دراسة مكثفة أجراها مؤرخو الفن الألماني ، وقد جنحت هذه الدراسة إلى جعل الموضوع برمته ـ نوعاً ما ـ مسألة في نطاق الاهتمام الآثاري . كان التأثير القوطي العالمي مهيمناً في بداية القرن ، كما في فرنسا ، ويمكن مقارنة السذاجة الرائعة لرسام لوحة (روضة الفردوس) حوالي العام ١٤١٥ بصورة الفنان كونراد فون سوست التي تمثل القديس جوزيف المتواضع وهو ينفخ النار في مشهد الولادة في قطعة مذبح نيدر فيلدونكن للعام ١٤٠٤ (ولو أن بعض المصادر تؤرخ القطعة بالعام ١٤١٤) .

ان هذه الصيغة للقوطية العالمية . . في الإحساس المتواضع لا المُترف بالحياة ، غالباً ما تسمى بالأسلوب الناعم ، أي على النقيض من الأسلوب الزاوي (الحاد) المستمد من الفلاندرز وهولندا لا من فرنسا . أما التأثير الأيكي (أي جان فان آيك) في رسامين أمثال موزر ، وكونراد فيتز في لوحته المسماة (المسيح ماشياً على الماء) للعام ١٤٤٤ ، فقد بدا واضحا فعلاً ، ويمكن رؤيته كذلك في أعمال النحات والرسام هانز مولتشر من مدينة أولم .

يعتبر ستيفان لوخنر ، الأستاذ من مدينة كولون والمتوفى في العام ١٤٥١ ، الرسام الألماني الأبرز في حدود أواسط القرن . ويتمثل عمله العظيم في كولون بصورة (القديسون أولياء المدينة) التي ترينا بجلاء كيف طوّر الأسلوب الناعم إلى شيء يعكس تأثير الرسم الهولندي المعاصر آنئذ . ربما كان لوخنر قد تدرب هناك على يد أستاذ فليمال نفسه ، وهذا بدوره يفسر صلته الواضحة بمعاصره روجر فان دير فايدن . لقد طغت على الرسم الألماني ، من أواسط القرن فصاعداً ، أفكار روجر وأحاسيسه



بارتولومي بيرميجو : القديس مايكل

الرقيقة (وكثيراً ما بالغ بها أتباعه الألمان)، وكذلك صيغ بوتس الخشنة حيث عُرفت شخوصه بهيئتها الجافة من خلال محفورات اعتمدت على مثل هذه الصيغ. إن صورة (سجود المجوس) لهانز بليدنفورف، حوالي العام ١٤٦٠، تبين هذا بجلاء، مع أصدائها لكل فلمنكي معاصر تقريباً، وبخاصة لروجر. إن نسق روجر (للسيدة) يمكن ملاحظته بالمستوى نفسه في لوحة (مادونا روزشيج) لشونغاور، للعام ١٤٧٣، وهكذا انتقل التأثير حتى إلى دورير.

هناك رسامان نمساويان هما: مايكل باخنر (حوالي الاعوام ١٤٣٥ - ١٤٩٥) ورولاند فرويف الأكبر (المتوفى العام ١٥٠٧) اللذان يختلفان إلى حد ما عن النمط الشمالي. عمل باخنر في التيرول، لذا فهو يبدو على دراية بالفن الإيطالي، لاسيما فن مانتينا. وقطعة المذبح العظيمة له للعام ١٤٨١ في فولفغانغ تجمع بين الهيبة الإيطالية للشكل والولع بالضوء، وبين الرغبة القوطية في التفصيل، وكان أن أثمر هذا الجمع عن إحدى روائع الفن الألماني. غير أنه يتعذر قول هذا الشيء عن لوحة (الصعود) للعام ١٤٩٠، لفرويف، ولو أنها تعد محاولة لتبسيط الشكل متأتية ـ ربما ـ من صلته بإيطاليا. ويُظهر كل من باخر وفرويف، في سجوف (أغطية) رسومهما الزاويّة (الحادة)، تأثير النحت في الخشب الذي من المحتمل.جداً أن يكون باخر قد مارسه.

امتدت هيمنة الفن الفلمنكي بعيداً إلى ما وراء أوربا الغربية.. إلى إسبانيا والبرتغال اللتين كانتا مستعمرتين فلمنكيتين كما هي حال الأقطار الاخرى الناطقة بالألمانية. كانت شبه الجزيرة الإيبيرية، في النصف الأول من القرن الخامس عشر، فلمنكية في تطلعها، وقد سرى هذا التطلع بعيداً إلى إيطاليا نفسها، حيث كانت مملكة نابولي تحت السيطرة الإسبانية، وبرز منها أنطونيلو دا ميسينا الذي يُعد أعظم رسام فلمنكي مولود خارج الفلاندرز. وفي إسبانيا نفسها، كان الرسامون الأوائل، في القرن الخامس عشر، كلهم فلمنكيين في تطلعاتهم غالباً، ويمكن ملاحظة هذا الشيء في لوحة (عذراء اعضاء الشورى) للويس دالماو الذي عمل بنشاط بين الأعوام ١٤٢٨ ـ ١٤٦٠ وهو الذي وقّع على هذه الصورة وأرّخها بالعام ١٤٤٥، أي بعد بضع سنوات من وفاة جان فان آيك. ومن المعروف أن لويس دالماو كان رسول الفونسو الخامس، ملك آراغون، إلى الفلاندرز في العام ١٤٣١، وأنه كان قد عاد إلى فالنسيا بحلول العام ١٤٣٧، لذا فلابد أن يكون قد شاهد الملائكة المرتلين في قطعة مذبح

غينت المنجزة في العام ١٤٣٢ تحديداً . وهذا هو العمل الموثق الوحيد لدالماو ، لكنه يثّبت الرابطة الفلمنكية التي تبدو أنها قد حلت محل التأثير الإيطالي في القرن الرابع عشر ، وقد كان الأخير نشطاً حتى العام ١٤٢٤ . عمل فيرناندو غاليغو خلال الفترة ١٤٦٨ ـ ١٥٠٧ ، وكان متأثراً أيضاً بالفن الشمالي ، لكن تأثره الأساس كان بعمل ديريك بوتس ، ولحد ما بالفنانين الألمان في أواخر القرن الخامس عشر الذين كانوا هم أنفسهم من أتباعٍ بوتس . استمد غاليغو بعض تكويناته من محفورات شونغاور ، وكان توفر هذه المحفورات الخطية بلاشك عاملاً قوياً في نشر أسلوب مركب من بوتس والفنانين القوطيين الألمان .

إن كثيراً من مضمون فن بارتولومي بيرميخو مستمد من الشواهد الفلمنكية . إن لوحته المسماة (المنتحبة) للعام ١٤٠٠ في كاتدرائية برشلونة مستلهمة من روجر فان دير فايدن على الرغم من غَلَبَة الطابع الإيطالي على العديد من تفاصيلها . كما إن لوحته الرائعة (القديس مايكل) ـ وهناك نسخة منها أقل براعة موجودة في أدنبره ـ ترينا الهيبة الإيطالية في التصميم مقترنة بولع اصيل بالتفصيل في صورة شخصية ، على نسق بوتس ، للواهب أو للتنين المذهل الذي يستمد أصوله من بوش مباشرة .

بدأ التأثير الايطالي يطغى على نظيره الهولندي عند نهاية القرن تقريباً ، وسبب ذلك ، في جزء منه ، هو الحكم الإسباني في نابولي الذي أقامه الفونسو الأراغوني . إن قضية بيدرو بيروغيت Pedro Berruguete جديرة بالذكر هنا . فهناك ثمان وعشرون صورة للفلاسفة ، موزعة حالياً بين متحف اللوفر وصالة العرض في أوربينو ، جاءت أصلاً من البلاط في أوربينو . كما أن هناك صوراً قليلة أخرى ، أهمها صورة (مادونا بريرا) للرسام بييرو ديلا فرانشيسكا في ميلانو ، يمكن أن تكون ، كلها أو جزء منها ، من عمل بيروغيت . أما بالنسبة إلى لوحة (السيدة) لبييرو ، فرأس الواهب ويداه فقط (والذي يمثله فيدريكو دوق أوربينو نفسه) هي ما تُنسب إليه افتراضاً . أما أغلب الفلاسفة فقد نُسبوا ، استناداً إلى أدلة واهية نوعاً ما ، إلى بيروغيت . أنهم يقيناً ، ينمون عن أسلوب فلمنكي ـ غير أن يووس فان غيت كان في أوربينو في ذلك الوقت بالذات . . أي في سبعينات القرن الخامس عشر . وفي العام ١٤٧٧ كان المدعو بيترو اسبانيولو ـ أي بطرس الإسباني ـ في أوربينو ، وكان بيدرو بيروغيت نشطاً في أفيلا وطليطلة من العام ١٤٨٣ فما بعد . وكانت أعماله في إسبانيا تتسم ، بقدر ما أمكن التعرف عليها . بنكهة إيطالية ـ فلمنكية ، لكن هناك من يثير جدلاً في أن ابنه

لونزو كان رائداً للمانرية(*) الإيطالية في إسبانيا في أوائل القرن السادس عشر ، والأرجح ظناً أنه استلهم الدراسة في إيطاليا عن أبيه الذي توفي في العام ١٥٠٣/ ١٥٠٤ .

يعتبر نونو غونزالفيس Nuno Goncalves الرسام البرتغالي الوحيد الذي لقي اهتماماً خاصاً في ذلك العصر ، وقد مارس نشاطه بين الأعوام ١٤٥٠ ـ ١٤٧٢ . ومن سوء الحظ أن تحفته الرائعة ، قطعة مذبح القديس فنسنت ، تعرضت للدمار اثر زلزال لشبونة في العام ١٧٥٥ . وهناك قطعة مذبح أخرى تُنسب إليه حول الموضوع ذاته ، وهي تبّين التأثير المحرّف المستقى من بوتس ؛ بالأشكال المتصلبة التي تبدو بها ، والعاطفة الخرقاء ـ رغم أصالتها ـ التي تشوبها . إن للرؤوس صلابة في الهيأة ، وكفافية (إحاطة) مستخدمة ، في الأرجح ، لتدلنا على أن صيغ المنحوتة الخشبية ، المحفورة والمصبوغة ، كانت قريبةً إلى ذهن الرسام .

لقد طغى الأسلوب الفلمنكي في أواخر القرن الخامس عشر تماماً ـ وحتى في إنكلترا النائية كان تأثير الفلاندرز جلياً في الرسوم الجدارية لكنيسة كلية إيتون التي تمثل (معجزات العذراء) ويبرز في هذا المجال تأثير روجر فان دير فايدن بوجه خاص ، على الرغم من أن تلك الرسوم مؤرخة ، كما هو معروف ، من العام ١٤٧٩ حتى العام ١٤٨٨ ، وأن اسمي مقاولين اثنين مسّجلان عليها هما : غلبرت ووليم بيكر ـ والأخير هو إنكليزي دون ريب . إن هذه اللوحات متضررة ضرراً بالغاً الآن ، وهي من بين المخلفات الكثيرة المحزنة التي سلمت من موجة الغضب ضد تقديس الصور الدينية التي اجتاحت القرن السادس عشر ، والذي ألحق الدمار بعدد كبير من الصور وبكثير من الرسوم الزجاجية في كل من إنكلترا وهولندا بحيث يتعذر معرفة المدى الذي شاع فيه تأثير رسامين من أمثال بوتس وروجر فان دير فايدن ، ومقدار ما تركه هذا التأثير أو نُقل عنه في إنكلترا والأقاليم الشمالية من هولندا قبل أن يخضع كلا البلدين ، أسوة بسائر أوربا ، لسلطان فن النهضة الإيطالية الرفيع .

(*) المانرية : تعريب لكلمة mannerism وهي طريقة في الأداء الفني .



الفصل السادس

تُعد الطباعة، شأنها شأن العجلة، أحد أعظم اختراعات الجنس البشري المعدودة، لكن منشأها الاصلي ما يزال نوعاً ما غامضاً. تمثلت الخطوة الكبرى الأولى في اختراع الحروف المتحركة بسبك كل حرف منفصلاً في المعدن، ثم تنفيذها لتشكل الكلمات والجمل. وبعد إنجاز طبعة معينة كاملة، يُعاد تفكيكها وتوزيعها لغرض استعمالها من جديد في عمل آخر، وهكذا دواليك حتى تُبلى، فيجري آنذاك صهرها وسبكها مجدداً في القوالب الأصلية. وهذه، مع استعمال المكبس اللولبي الطباعي لبصم الحروف المحبّرة على الورق الندي، شكّلت الفن الأساس للطباعة الذي ظل كذلك دون تغيير عبر قرون متعاقبة. وفعلاً، تم تثبيته مشروعاً تجارياً بحلول العام ١٤٥٠. وتعزا هذه الفكرة بالتأكيد إلى مخترعها الألماني يوهان غوتنبرغ Johann Gutenberg ١٣٩٤/١٣٩٩ ـ ١٤٦٩) صائغ الذهب في مدينة مينز بألمانيا الذي أنجز هذا الاختراع كاملاً في منفاه في ستراسبورغ بفرنسا حوالي العام ١٤٤٠؛ وبحلول العام ١٤٥٠ كان يوهان قد اقتحم مجال الأعمال التجارية في مدينة مينز، لكن في العام ١٤٥٥ تصدى له شريكه السابق المحامي فوست وحرمه من حقه في استرجاع ملكية رهانه وأسس متجراً مع شريك آخر يدعى شوفر. وخلال ثلاثين عاماً بعد ذلك التاريخ غدت المطابع منتشرة في كل أنحاء اوربا، ومعظمها بإشراف الخبراء الألمان وإدارتهم، وبها ابتدأ العصر الحديث.

الحق إن تاريخ الطباعة يعود إلى ما قبل ذلك بكثير، لأن مبدأ النحت على الخشب كان معروفاً منذ زمن بعيد - في لوحة القديس كريستوفر التي تحمل تاريخ ١٤٢٣، لكن هناك مَنْ يُرجع تاريخها إلى بداية القرن الخامس عشر، أو حتى إلى أواخر القرن الرابع عشر. إن هذه العملية تختلف عن الطباعة بالحروف لأن النحت على الخشب قائم على فكرة أنه إذا جرى تحبير كتلة من الخشب، أو أي مادة مماثلة مستوية ملساء، فإنها ستطبع كمستطيل أسود إذا ما حُبّرت بكليتها. وإذا حُفر حزّ فيها فإن ذلك الحزّ لن يتحّبر، وبالتالي فإن الكتلة تطبع شكلاً ابيض. لذا، فإن بالإمكان نحت أشكال سود وبيض بوساطة السكين والمقورة، أي الإزميل المقعر، ومن ثم يمكن صنع الصورة بعد أن تثبت الكتابة تحتها، كما في لوحة القديس كريستوفر، ولكن بشرط أن تتم كتابة النص المرفق مقلوباً لأن الطباعة ستقلبه

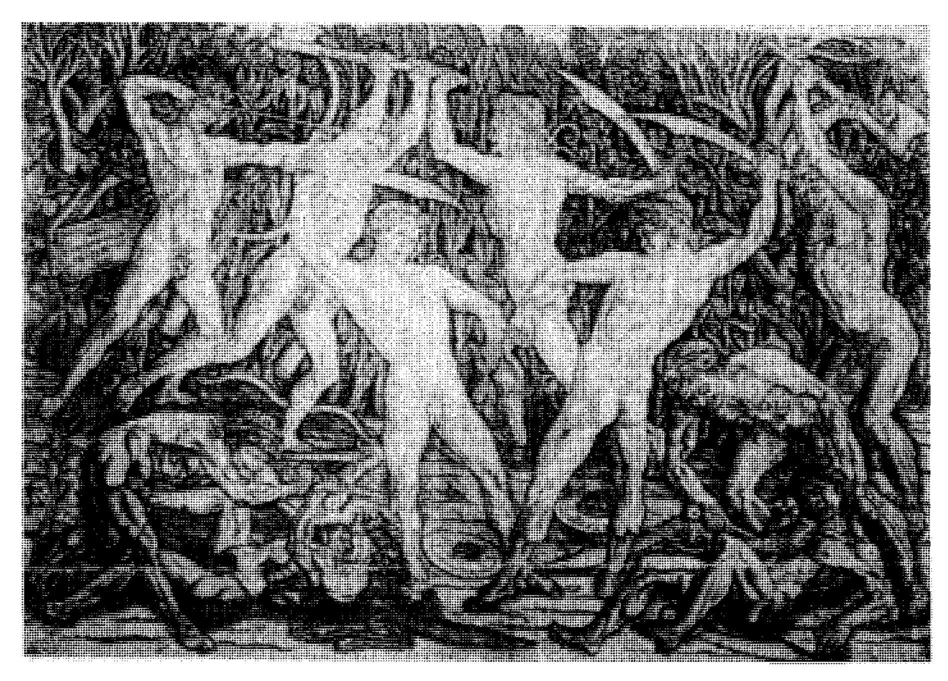
تلقائياً . وبالإمكان أيضاً نحت صورة مع شرحها في كتلة واحدة واستعمالها كصفحة لكتاب كامل ، ويطلق على هذا الكتاب اسم (كتاب الكتلة) . لكن من سلبيات هذه الطريقة هو أن استدراك الأخطاء يحتم عادة إتلاف صفحة بأكملها ربما بعد عمل مضنٍ طويل ، ثم إن استعمال هذه الكتلة يقتصر على كتاب واحد فقط . مع ذلك ، من الجائز أن يكون هذا ، في الأغلب ، هو منشأ الطباعة من الحروف المتحركة . وكان النحت على الخشب معروفاً ومستخدماً لإعداد صفحات مفردة تضم صوراً تعبدية ؛ مثل تذكارات الحج وصور القديسين وكذا لصنع الشدّة ، أي ورق اللعب . أحياناً كان يجري تلوين هذه الصور باليد ، لكن بطبيعة الحال لم يتبق منها اليوم إلا ما ندر . وبقدر ما هو معروف ، فقد كان إنتاج الكتب من الكتل قائماً منذ حوالي العام ١٤٣٠ ، ولو أن أبرز مثال على ذلك ، مما تسنى تحديد تاريخه ، يعود إلى العام ١٤٧٠ ، أي بما لا يقل عن عشرين عاماً بعد اختراع الطباعة ، وكما يبدو ، فإن كتب الكتل قد تلاشت حوالي العام ١٤٨٠ بفعل الطريقة الأوفى ، والأبسط كثيراً ، المتمثلة بدمج الصورة من الخشب المنحوت مع الحروف . مما يثير العجب أن هذه الوسيلة ظلت باقية لفترة طويلة من الزمن . كان العديد من هذه المطبوعات أعمالاً تعبدية شعبية ، مثل اللوحة المعنونة (فن الموت جيداً) ، أو لوحة (مرآة خلاص البشر) أو (كتب الفقراء) ، وهي سلسلة تتألف من قصص الإنجيل المصورة مرتبة بحيث تتقابل أحداث العهد الجديد مع مدلولاتها في العهد القديم ، وهي القصص التي كان يُعتقد أنها تنبؤات ، أو تكهنات متوقعة ، لأفعال المسيح المقبلة . إن هذا هو نوع الكتاب الذي تصوره الرسام ونحات الخشب الألماني ألبريخت دورير (١٤٧١ ـ ١٥٢٨) حين نشر كتابه (سفر الرؤيا) في العام ١٤٩٨ مع نصوص بالألمانية واللاتينية ، أو كتابه المعنون (حياة العذراء) الذي تحمل صفحة عنوانه التاريخ ١٥١١ . إن المدهش هنا هو أنه ـ كما يبدو ـ انقضت سنوات عدة قبل أن يدرك المرء فوائد طبع الكتلة المحفورة برفقة الحروف المعدنية في عملية واحدة . كان أقدم كتاب مصور من هذا الصنف قد طُبع في بامبرغ حوالي العام ١٤٦١ ، وأحد أسباب هذا التباطؤ في استعمال إمكانات الصنعة الجديدة ربما كان يكمن في النزعة النقابية المتطورة جداً والسائدة في القرون الوسطى الأخيرة . كانت القواعد النقابية صارمة كثيراً بشأن ما يسمى الآن بالحدود الفاصلة بين المهن المختلفة ، وكان الطباعون الأوائل شديدي الحذر بعدم الإخلال بمهن أو حِرف الكتب الأخرى ولو أنهم قضوا على مهنة النساخين . وفي حوالي العام ١٤٧٠



محفورات خشبية ألمانية

تم في أوغزبورغ التوصل إلى اتفاقية تسنى بموجبها للطباعين استعمال صور منحوتة على الخشب بشرط أن يكون ذلك من عمل الحفارين أو النحاتين المهنيين . ومن محاسن هذا النظام وأفضليته بالنسبة إلى نظام كتاب الكتلة هو إمكان استعمال الكتل لأكثر من كتاب واحد . ولم يلبث الناشرون المبدعون أن وجدوا أن بوسعهم استعمال الكتل ذاتها أكثر من مرة في الكتاب نفسه ، كما هو الحال في كتاب هارتمان شيديل الشهير (كتاب التاريخ) : Liber Chronicarum في العام ١٤٩٣ ، الذي يضم أكثر من (١٨٠٩) صور إيضاحية بينما لم تستعمل لأجله سوى (٦٤٥) كتلة . إنها لحقيقة خارقة أن أحداً من مقتني الكتب في القرن الخامس عشر لم يعترض على استعمال المنظر نفسه لروما وللقدس على السواء !

ظهر أول كتاب إيطالي مصور في العام ١٤٦٧ ، ثم شهدت الثلاثون سنة التالية ازدهاراً باهراً للفن الجديد في كل من فلورنسا والبندقية ، أرقى في نوعيته من أي شيء أنتج في ألمانيا وهولندا . كان أبكر الكتل ، لاسيما في الكتب المطبوعة في البندقية ، عبارة عن ترسيمات بسيطة في الأغلب مُعدّة للتلوين باليد من قبل مزخرف محترف . أما فلورنسا ، حيث جرى في البدء تصوير الكتب بالحفر المعدني ، فقد دخلت الميدان متأخرة نسبياً (تعود أول صورة بالنحت الخشبي إلى العام ١٤٩٠) لكنها لم تلبث أن أنتجت أسلوباً متميزاً في الحفر باستعمال اللون الأسود على نطاق اوسع بكثير مما استعمله البندقيون وذلك في الحواشي المزخرفة المحيطة بالصورة ، وأيضاً كأرضية في المشهد ذاته ، مع الأرضية السوداء المُنشّطة عادة بخطوط بيض منحوتة حتى حافات الأشكال تقريباً . ولهذه مزية كبرى في التناسق التام مع مساحة مجموعة الحروف المطبعية ذاتها ، فلا هي شديدة السواد ولا هي مفرطة في الرقة ، بالمقابل . إن اللوحة الفلورنسية (المسيح في الحديقة) المستقاة من موعظة لسافونا رولا ، والمطبوعة حوالي العام ١٤٩٧ ، ترينا هذا التوازن ، وكذلك كيف كان النحاتون طوع بنان الرسامين في ممارسة أسلوبهم - كما هو شأن الرسام ساندرو بوتشيللي في هذا الصدد . إن أكثر الكتب جمالاً في القرن الخامس عشر هو دون ريب الكتاب المسمى (نضال الحب في حلم - Hypnerotomachia Poliphili) الذي نشره ألدوس مانوتيوس ، وكان يعد أعظم ناشر وطباع في زمانه في البندقية ، في العام ١٤٩٩ . والكتاب بحد ذاته قصة رومانسية بارعة ومعقدة ، ويتضمن صفحات من البهجة والفتنة المُطبّقة مع تفصيلات العالم القديم ؛ إنها رومانسية أكثر من كونها آثارية في



انطونيو بولاريولو : معركة العراة

إلهامها ، وقد أعتبر الكتاب منذ أمد طويل انعكاساً للمشاعر في أواخر القرن الخامس عشر وإذكاءً لموضوع العاديات (الأنتيك) ، وبخاصة التوقير المقدس تقريباً الذي أُضفي عليه . إن مشهد معبد فينوس يقع بقياس (٤× ٥) بوصة فقط ، لكنه يتضمن اناقة ورقة ، وأكثر من هذا الإحساس التام بالفواصل التي نجدها في ريازة فيليبو برونيليشي ، المعمار الفلورنسي ذائع الصيت .

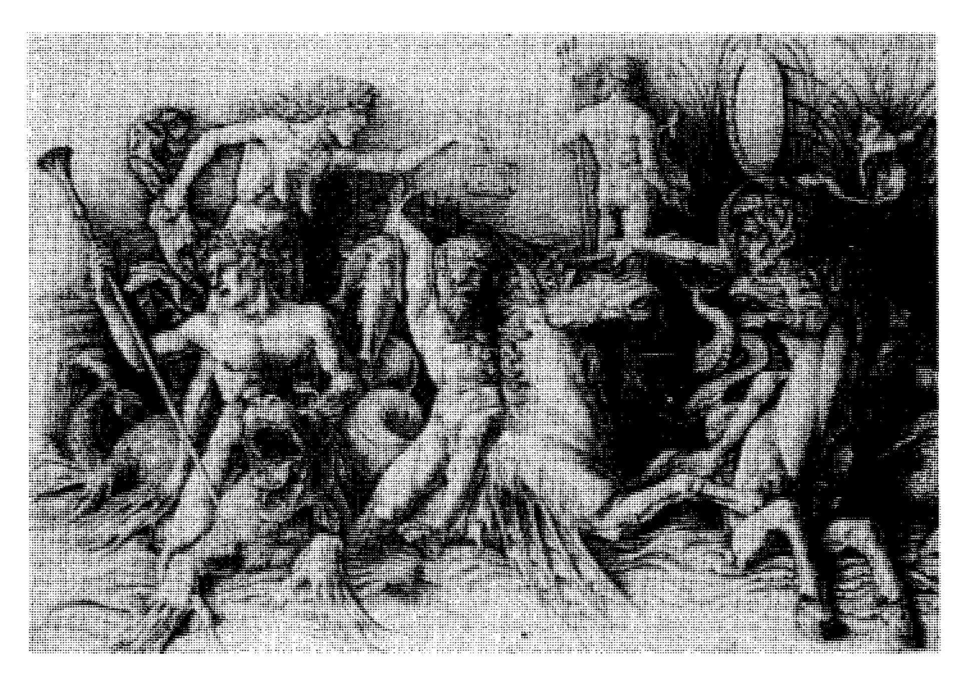
في العام ١٤٧٧ ، جرت أول محاولة لتصوير كتاب بالحفر المعدني ، وفي العام ١٤٨١ نُشر مؤلَف لاندينو الموسوم (تعليق على دانتي) في فلورنسا مع محفورات ربما كانت من تصميم بوتشيللي . لكن هذا لم يظفر بالنجاح المُنتظر ، كما كان متوقعاً ، لأسباب فنية ، ولم تجرِ محاولة لإحيائه إلا بعد وقت طويل من تصوير الكتب ، لكن الفكرة ، دون شك ، نبعت من الكمال الذي حققه أولئك الفنانون ـ مثل بولايولو الذي جعل من المحفورات الخطية الفردية أعمالاً فنية مستقلة .

يبدأ تاريخ النقش او الحفر الغائر في المعدن بعد بدء النحت على الخشب ببضع

سنوات . إن عملية الحفر في المعدن (في الأغلب على النحاس) بسيطة كلياً ، لكنها بعكس طريقة النحت على الخشب تماماً . ففي النحت على الخشب ، أو في أي اسلوب آخر من النحت الناتئ (الريليف) ، تكون الأجزاء المقُطعة هي الأجزاء التي تطبع بالأبيض . أما في اساليب الحفر الغائر الأخرى فإن الخطوط الفعلية المقعورة من سطح اللوحة ، ومن ثم المملوءة بحبر الطباعة ، هي تلك التي تطبع بالأسود . كانت تقنيتا الحفر الغائر الرئيستان المستخدمتان في القرن الخامس عشر هما : أسلوب الحفر الإبري والحفر الخطي ، ثم استخدم النقش أو النقر في القرن السادس عشر . إن الحفر الإبري هو الأبسط عادة لأنه يتألف من الرسم على لوحة رقيقة من النحاس بأسلّة فولاذية صلبة تحفر حزّاً في اللوحة . فإذا جرى تحبير اللوحة ثم مُسِح الحبر فسيحتفظ السطح الصقيل بطبقة خفيفة من الحبر في حين تبقى الحزوز مليئة به ، لذا فهي تطبع خطوطاً سوداً إذا وضُعت طبقة ورق على اللوحة وسُلّط عليها ضغط كبير . أما في الحفر الخطي المنتظم فيتم نحت الخطوط بغرز مغرز في النحاس ، وهذه العملية أصعب كثيراً من عملية الحفر الإبري (إذ ينزلق المغرز بسهولة على السطح المصقول) إلا ان الفائدة الكبرى فيها هي إنجاز العديد من الطبعات منها قبل بلائها ، وهذا مايميزها عن الحفر الإبري . أما من وجهة نظر مصور الكتب المحترف فإن العمليات المحفورة لا ترقى إلى مستوى النحت على الخشب من ثلاثة أوجه : إنها أولاً تتطلب ضغطاً مختلفاً أشد كثيراً ، ولهذا السبب لايمكن طبعها مع النمط بعملية واحدة ثانياً ، وهي لهذا أيضاً تبلى بسرعة أكبر ثالثاً (وكتلة الخشب المعالجة بعناية تعطي ألافاً من الطبعات المتقنة بينما يبلى الحفر النحاسي بالتدريج ولا يعطي أكثر من بضع مئات من الطبعات في الأغلب) . أما من وجهة نظر الفنان ، فإن أسلوب الحفر على النحاس أكثر دقة وتفرداً ، ولعل هذا هو السر في تطوره بسرعة إذ ما لبث أن اتخذ صيغة مستقلة ولا علاقة له بحِرفة الكتب .

تم صنع أقدم المحفورات الخطية في الشمال ، في ألمانيا وهولندا ، بحوالي ثلاثين سنة بعد ظهور أولى المنحوتات الخشبية . وكان أول فنان برز في هذا المجال هو (ماستر ES) الذي يبدو أنه كان نشطاً في منطقة حوض نهر الراين من حوالي العام ١٤٤٠ حتى العام ١٤٦٧ . وهناك حوالي (٣٠٠) لوحة معروفة من انتاجه ، بعضها يمكن تأريخه والبعض الآخر يحمل التوقيع (E) أو (ES) .

ما من شيء آخر معروف عن المدعو (ماستر ES) لكن أنماطه هي كتلك الخاصة



إندرية مانتينا : معركة آلهة البحر

بـ(أستاذ فليمال) الذي تضمّن معظم نتاجه صور القديسين ، لكنه عمل أيضاً تصاميم لصاغة الذهب ، وهذا يقدم لنا دليلاً على أصل عملية الحفر ، لأن الصاغة استخدموا الأدوات للنقش على المعدن ، وكانت إحدى طرق اختبار نتيجة أو أثر النمط تتمثل بفرك صبغة سوداء في الخطوط ، وأحياناً أخرى بضغط الورق عليها للحصول على طبعة منها ، وربما تكون المنزلة الاجتماعية الأسمى التي تعزا إلى حفاري الخطوط تفضيلاً على نحاتي الخشب قد نشأت من صلة أولئك بنقابات صاغة الذهب التي تعد رفيعة الشأن .

ربما كان الفنان الأكثر براعة ، مارتن شونغاور Martin Schongauer ، تلميذاً لدى (ES) . كان رساماً من مدينة كولمار ، وقام بحفر (١١٥) لوحة ، بعضها يُعد من الأصناف الفائقة . غالباً ما يبدو أنه قد استمد انماطه وتكويناته من روجر فان دير فايدن الذي يعتبر مصدر إلهام لجميع الرسامين الألمان والهولنديين في النصف الأخير من القرن الخامس عشر . وتبرز أهمية شونغاور بلوحته الموثقة الوحيدة بعنوان (السيدة وسياج الورد) للعام ١٤٧٧ ، وهي صورة تفوق الحجم الطبيعي الحي وبالأسلوب

القوطي، وتبين بجلاء أنه قد استمد أصوله من روجر. كانت محفوراته معروفة في إيطاليا، ويحدثنا فاساري أن ميكلانجيلو الشاب قلّد رسمه (إغراء القديس أنطونيو). ومما يذكر في هذا الصدد أن شونغاور مات في العام ١٤٩١ لأن دورير الشاب توجه إلى زيارته بهدف العمل تحت إشرافه، لكنه مالبث أن اكتشف أن شونغاور كان قد توفي مؤخراً.

كان هناك رسام وحفار مجهول آخر، معاصر لشونغاور، عُرف باسم Hausbush Meister (أي سيد كتاب البيت) كما ورد في كتاب للرسوم عُثر عليه في أحد القصور يرجع تاريخه، في الأرجح، إلى العام ١٤٧٥. ومن بين تسع وثمانين محفورة تُنسب إليه، هناك في الأقل واحدة بالحفر الإبري ذات تقنية نادرة في ذلك الوقت المبكر، إذ إن جميع المحفورات المبكرة في ذلك الحين تقريباً كانت مصنوعة بوساطة المغرز، وهذا دليل ساطع على أن منشأها وليد أعمال صاغة الذهب.

يبدو أن إيطاليا كانت نوعاً ما متأخرة في تطوير هذه التقنية. ويذكر فاساري أن الحفر قد أخترع حوالي العام ١٤٦٠ من قبل الفلورنسي ماسو فينيغويرا، وهذا القول أكثر احتمالاً للتصديق كما هو شأن العديد من ادعاءاته.

توفي ماسو فينيغويرا في العام ١٤٦٤ وربما كان هو الذي ألّف (وقائع الصور الفلورنسية)، وهي سلسلة من الرسوم محفوظة الآن في المتحف البريطاني، وقد جرى تقليد بعضها في محفورات معاصرة. ومن الواضح أيضاً أن أبكر محفورة فلورنسية يعود تاريخها إلى العام ١٤٦١.

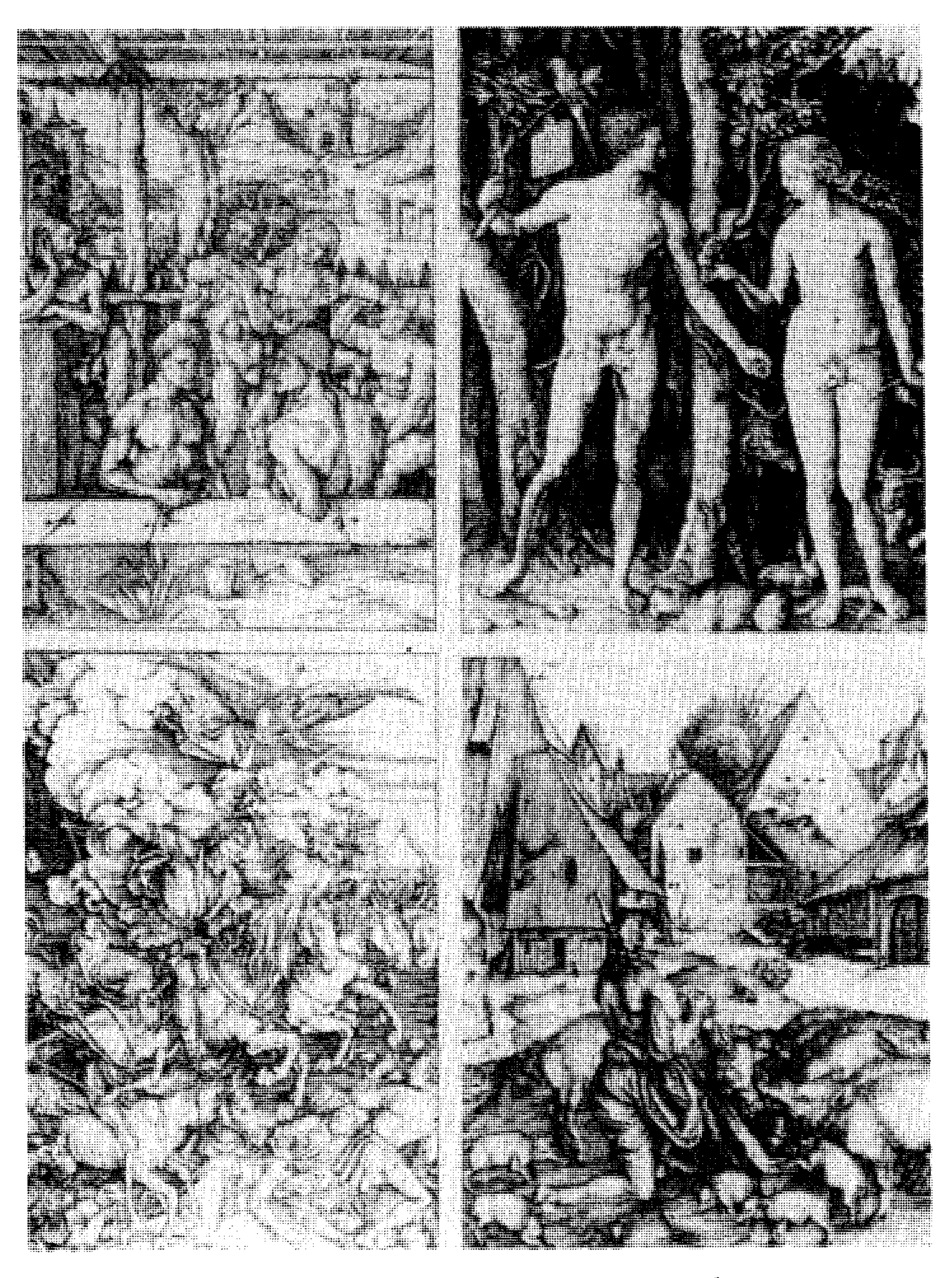
يمكن تقسيم المحفورات الإيطالية المبكرة إلى الأسلوبين (الرفيع والعريض). يبدأ تاريخ مجموعة (الرفيع) من حوالي العام ١٤٦٠ في مدينة فلورنسا، وتتألف المجموعة من محفورات ذات خطوط متقاطعة بشكل ثنائي مع شبكة من الخطوط الدقيقة لتعطي مظهراً مماثلاً للرسم المائي.. وهناك قلة منها ذات قيمة فنية عظيمة، لكن هناك، في الأقل، فنانيَن كبيرين اثنين استخدما الأسلوب العريض هما: أنطونيو بولايولو وأندريه مانتينا. والأسلوب العريض هذا أقرب إلى طريقة الرسم بالقلم لأن الخطوط أكثر بروزاً وأبعد مفارقة مع عقصات دقيقة في الأطراف أشبه بضربة قلم سريعة. وكما يبدو، فإن الأمثلة الأبكر تعود إلى حوالي العام ١٤٧٠، واستمر هذا الأسلوب على مدى عشرين سنة تقريباً. ولدى التمعن قليلاً، سنجد أن لوحة أنطونيو بولايولو المسماة (معركة الرجال العراة) الموقعة حوالي العام ١٤٧٥ هي عمل



دورير : صورة شخصية

معاصر لقطعة المذبح للقديس سيباستيان ومماثلة لها في الأسلوب ، ولو ان للمحفورة قوة وفورية لانجدها في اللوحة . صنع أندريه مانتينا تسع محفورات تقريباً ؛ منها (معركة آلهة البحر) ، وهي شبيهة بمعركة بولايولو . بالإضافة إلى ذلك ، هناك العديد غيرها أيضاً مما يعزا أصلاً إلى مشغله ، والصلابة السلكية لترسيمات مانتينا ملائمة جداً للأسلوب العريض . من جهة أخرى ، يمكن تعزيز الاهتمامات الأركيولوجية لمدرسة بادوا بالانتشار الواسع الذي أحدثته الطباعة . ومن المؤكد أن دورير كان على علم بمطبوعات مانتينا .

ان الفنان الأعظم بلا منازع ، الذي مارس الحفر على نطاق واسع والوريث لجميع المنجزات الفنية المتقدمة في ألمانيا ، هو ألبريخت دورير Albrecht Durer الذي صنع حوالي مائتي منحوتة خشبية ومائة محفورة خطية ، فضلاً على قيامه بتجارب في كل من أسلوبي الحفر الإبري والنقر على الحديد . وُلد دورير في نورمبرغ بألمانيا في العام ١٤٧١ ابناً لصائغ ذهب . وفي العام ١٤٨٠ ، أرسل ليتتلمذ على يدي مايكل فولكيموت الذي كان معمله الكبير ينتج أنواعاً متعددة من الفن ، بما في ذلك الرسوم والمنحوتات الخشبية لتصوير الكتب والتي قام بطباعتها أنطون كوبرغر الطباع الأعظم في ألمانيا آنذاك . وفي العام ١٤٩٠ غادر دورير نورمبرغ في رحلة تجوال واسعة جاب فيها أنحاء ألمانيا المختلفة حتى بلغ مدينة كولمار شمال شرقي فرنسا في العام ١٤٩٢ بهدف العمل تحت إشراف وتوجيه شونغاور ، لكنه اكتشف أن شونغاور كان قد مات . ومالبث إخوته الثلاثة الآخرون أن أرسلوه إلى أخيهم الآخر في بازل بسويسرا حيث عمل مصوراً للكتب كما فعل ذلك أيضاً في ستراسبورغ حتى أيار ١٤٩٤ ، وبعده عاد إلى نورمبرغ . ثم أقام دورير في البندقية من خريف ١٤٩٤ حتى ربيع ١٤٩٥ ، وربما ذهب أيضاً إلى مدن : مانتوا وبادوفا وكريمونا ، وكلها تقع في إيطاليا . ويبدو أنه ، بعد سنة من جولته الطويلة تلك ، قد تعرّف أول مرة على اعمال النهضة الإيطالية ، وكان ذلك كافياً لتغيير مسيرة تطوره برمتها . كان من بين محفورات مانتينا ، التي قام بنسخها في العام ١٤٩٤ ، (معركة آلهة البحر) و(موت اورفيوس) ، وربما حدث ذلك قبل ذهابه إلى البندقية . وهناك رسم آخر له في العام ١٤٩٥ يقلد فيه لوحة (استباحة السابينيين) ، ربما بعد فقدان لوحة بولايولو . أما في البندقية فإنه افتتن بالنماذج المحلية ـ كالقيان الشركسيات والغواني والسيدات البندقيات ، بألبستهن الفضفاضة الأنيقة ، التي قارنها بملابس نساء نورمبرغ الضيقة المعقدة ، وكذلك جراد



دورير : آدم وحواء / حمام الرجال / حمل برويغال / الفرسان الأربعة

البحر أو الكركند والسرطان وأسد القديس مرقص الذي حاول أن يحيله إلى حيوان حقيقي . وفي طريق عودته إلى موطنه أنجز رسوماً بالألوان المائية لمناظر طبيعية ، وتلك أعمال تقع في صلب المسعى الشمالي لرسم المناظر الطبيعية ، ذلك لأنها ليست مجرد تسجيلات طوبوغرافية وحسب بل تمتلك أيضاً كل النغمات العالية للمنظر الطبيعي الصرف .

حقق دورير نجاحاته الأولى سريعاً بعد رحلته . فقد قام أمير ساكسونيا بزيارة إلى نورمبرغ في العام ١٤٩٦ ، فأعجب فوراً بنبوغ دورير وبقي ظهيراً له ونصيراً ومن المعجبين بعمله طيلة حياته . كذلك يعود تاريخ الصور الشخوصية (ألبورتريت) المبكرة التي أنجزها دورير إلى تلك الفترة . لقد رسم صورة ذاتية لمناسبة خطوبته في العام ١٤٩٣ ، لكن اللوحة ، على الرغم من قيمتها الفنية العالية ، بقيت نوعاً ما فاترة في حين أن صورة أبيه ، التي توجد أفضل نسخة منها في لندن ، جاءت غاية في الروعة كقطعة وصفية لسمات صاحبها ، وتُعد أحد الأمثلة المهمة المبكرة على قدرته في الإيحاء بالعمق بوسائل شكلية صرف في رسم مُعَد على أرضية مستوية . يعود تاريخ (الصورة الذاتية) الموجودة في برادو بإيطاليا إلى العام ١٤٩٨ ، وفيها يرتدي دورير أنفس ملابسه وأبدعها ويبرز فيها ذلك الغرور في مظهره الذي طالما أثار انتقاد زملائه . إلا أن الأمر الاكثر أهمية فيها هو الافتتان بالشعَر على النمط الليوناردي(*) .

كذلك ، أثبت دورير خلال هذه السنوات تفوقه في الفنون الخطية التي عادت عليه بفوائد إضافية تفوق الرسم . فالصورة الواحدة تستغرق زمناً طويلاً بما لا يوفر له الفرصة لإنجاز اعمال حرة لاتتطلب تكليفاً أو توصية من قبل آخرين ، في حين يمكن إنجاز الطبعة بسرعة معقولة . كانت الصور في ألمانيا آنذاك تمثل أنموذجين فقط ؛ إما أن تكون موضوعات دينية أو صوراً شخوصية . غير ان الطبعة يمكن أن تتضمن أي شيء . وقياساً بالرسوم ، كانت المطبوعات رخيصة وبوسعها أن تسد حاجات تعبدية ، أو الفضول الناشئ حول فكرة ما أو حدث وحسب ، إذ لم تكن مرتبطة بالأيقونية(**) التقليدية أو بالأنماط المطروحة ، بل بالإمكان إنجازها على وفق ماتمليه الحاجة أو الرغبة . وبالنسبة لفنان من طراز دورير الذي جمع بين سرعة البديهة

(*) الليوناردي : نسبة إلى الفنان الإيطالي ليوناردو دافنشي .

(**) الأيقونية : صنع الأيقونات والتمثيل عن طريق الرسم أو التصوير الزيتي أو النحت .



دورير :
القديس بول والقديس مارك



دورير :
القديس جون والقديس بطرس

الفائقة والإبداعية الفياضة ، كان لابد من توفر وسيلة للتعبير تتيح له تنفيذ أفكاره بسرعة واكتمال . لقد كان يمتلك أيضاً نزعة طبيعية للخطوطية الموروثة عن التقاليد القوطية ، وجاءت الخطوط بسهولة أكبر من الكتل بالنسبة لمن كان في مثل تدريبه . وتركزت اهتماماته الإيطالية المبكرة ، كلها تقريباً ، بالأعمال الخطية ، مثل مطبوعات مانتينا وبولايولو ، وصيغ مانتينا الخطية المعدنية الصلبة المستقاة من التقليد الخطي النحتي الذي كان على دراية به .

من بين أقدم المنحوتات الخشبية الكبيرة اللوحة الموسومة (حمام الرجال) (بقياس حوالي ١٥ × ١١,٥ بوصة) التي يعود تاريخها إلى العام ١٤٩٧ ، وتبدو الأشكال فيها مفصلة جداً ، والرسم بمنتهى الدقة ، وهناك إحساس بالمزاجية وغرابة في مادة الموضوع لم تكن معروفة قبل ذلك التأريخ . تُظهر الخطوط الأشياء بتفاصيلها ، لكن حيثما تلتقي منطقتان معتمتان يظهر خط أبيض بدلاً من الأسود ، وليس اتجاهات السطح مشغولة بعناية تامة وحسب ، بل هناك جهد مضاعف لتمثيل نسيج الشيء وطبيعته . غير أنه يمكن تحقيق هذه التأثيرات في المحفورات بسهولة أكثر مما في المنحوتات الخشبية . لقد تم حفر اللوحة المسماة (الابن الضال) في العام ١٤٩٨ ، وقد بلغت شأواً جديداً من البراعة الفنية فضلاً على كونها جديدة أيضاً من الناحية الأيقونية . في السابق ، وقف (الابن الضال) مهموماً بين الخنازير في حين انهمك مُربّ آخر للخنازير في نفض البلوط . إلا أن دورير ، في هذه اللوحة ، لا يضعه في الحقول التي يذكرها الإنجيل بل في ساحة المزرعة حيث تضفي مخازن الحبوب والزرائب واقعية حية على المشهد . أما (الضال) فلا ينظر بأسى إلى خنازيره هنا بل يركع بينها ويُذلّ نفسه فيما هي تنفخ وتزنخر ، وهو في الوقت ذاته يرفع عينيه ويديه عالياً مبتهلاً بالصلاة والندامة العميقة . هذا الحافز البسيط يثير الشجن واللواعج الإنسانية ، بدرجة عاطفية عالية ، مما حقق للتصميم شهرة فورية .

في العام ١٤٩٨ أنجز دورير (سفر الرؤيا) وكان هذا أقدم كتاب يصدر بأكمله عن فنان وبمسؤوليته المنفردة ، وقد حقق بذلك صنفاً جديداً من الكتب . وحيث كانت الكتب السابقة تحمل صوراً إيضاحية مطبوعة بطريقة ضغط الحروف (الليتربريس) ، لجأ دورير إلى استخدام الصفحة بأكملها لمنحوتته الخشبية ووضع النص على ظهرها . كذلك كثّف السرد بحيث لا تتكرر الوقائع أبداً في الصور حتى حين تتكرر في النص ، وبذا قللّ عدد الصور الإيضاحية من أربع وسبعين صورة في الكتب السابقة

إلى أربع عشرة صورة فقط . كما كثّف الفعل أيضاً وجعل معظمه متواصلاً . وعلى سبيل المثال ، نجد في (الإلهامات ٦) ان الفرسان الأربعة يخرجون فرادى ، وما يرتكبونه من شر ينزل على البشرية بصورة غير مباشرة . إن دورير يُظهرهم صائلين في كتيبة متراصة يحصدون البشر تحت حوافرهم . بالإضافة إلى ذلك ، فقد حوّر في التقنية التي استخدمها في المحفورات لتلائم المنحوتات الخشبية ، فجعل هذه المنحوتات تبدو أغنى وأشد تأثيراً . إن (سفر الرؤيا) هنا يرقى إلى مستوى (العشاء الأخير) لليوناردو دافنشي ، و(سقف سستين) لميكلا نجيلو كعمل فني رائع ؛ كثمرة إبداع فطري تلقائي أنجزه باستعمال كل المصادر التقليدية ، وهو بذلك يعالج الموضوع بطريقة جديدة كلياً تفرض نفسها فوراً بفعل جمالها الصرف وقوة مخيلتها .

يبدو أن العام ١٥٠٠ كان نقطة تحول في حياة دورير ؛ إذ في حدود تلك الفترة بدأ يتوجه نحو النظرية . فقد شرع يدرس التناسب في البشر وفي الحيوانات ، وبخاصة في الخيول ، كما تناول المنظور ، لكن توازنه الطبيعي وإحساسه الفطري بالخاصية الفيزيائية للأشياء ، جعله يعوض عن النظرية بمزيد من الانغماس في التفاصيل الطبيعية . إن رسوماً مثل (الأرنب) أو (القطعة المخضرة) تعود كلها إلى الفترة بين الاعوام ١٥٠٠ ـ ١٥٠٣ ، وهي ميكروسكوبية في لحظة ما ، حين كان يقوم بتجارب على نظريات التناسب الأمثل . أما المحفورات خلال هذه الفترة فأكثر تفصيلاً ودقة مما سبق ، بضعفين أو ثلاثة أضعاف من الخطوط على البوصة المربعة الواحدة ، وكلها تشدد على أنسجة الأشياء وسطوحها . ويأتي عمل (القديس يوستاس) ، في حدود العام ١٥٠١ ، كمحفورة أكبر حجماً وأكثر روعة وبهاءً من الجميع ـ وتقع بقياس (١٠ × ١٣) بوصة ، وهي ملأى بالتفاصيل الدقيقة ، على الغرار الأيكي(*) تقريباً ، على الرغم من أن الموضوع الرئيس هو العلاقة بين نسب الإنسان والحيوانات والطبيعة . ثم إن الشخصيات الدرامية قد اختزلت إلى نظام تخطيطي تقريباً مع ارتداد المناظر الطبيعية المدبرة بمراحل متعاقبة ، وجميع الأشكال تُرى في مواضع محددة ـ فهي إما جبهوية بالكامل ، أو بثلاثة أرباع مظهرها ، أو جانبية .

لم يجمع دورير قط ذلك الكم الكبير بمثل هذا النطاق الصغير ، بل أنتج في الوقت ذاته مطبوعات أكثر خشونة بهدف التوفيق بين أسلوبين ، ولو أن ما فقده في

(*) الأيكي : نسبة إلى الفنان جان فان آيك .

معالجته الأقل دقة قد عوّضه في أيقونية مطردة التعقيد . وخير مثال على ذلك هو عمله (آدم وحواء) للعام ١٥٠٤ الذي قصد منه قراءته ككتاب ، بكل تفصيلاته الدقيقة التي تعزز أهميته ، مع الأخذ بالقاعدة المتبعة في أنظمة التفكير الغامضة للعصور الوسطى . كان الاعتقاد السائد في وقت ما أن شجرة الدردار التي يمسك بها آدم هي شجرة الحياة ، وتفاحة الخطيئة كذلك هي تفاحة الخلاف ، والحيوانات الأربعة هي رموز الأخلاط(*) الأربعة في الجسد ، وهي كذلك تجسيدات للخطايا المميتة التي اجتاحت كلها الإنسان بعد السقوط . إن آدم وحواء ليسا أسلافنا فقط في اللحظة التي أصبحا أجدادنا الأُول ، بل أنهما أيضاً يجسدان مثاليات الجمال الكلاسيكي ، والانسجام ، والتناسب ، لأن آدم محوّر من تمثال أبولو الذي اكتشف عند منعطف القرن . إن هذا الدمج للحظةِ تقمّصهما الحالة الإنسانية مع الخاصية الأزلية للشكل الأمثل قُصد منه أن يحتوي النغمات التوافقية للطبيعة البشرية والشخصية ، في أقصى حالات التضاد بين الحيوية الذكرية والنعومة الأنثوية .

لم تكن رسومه خلال هذه السنوات كثيرة ، ولم تكن ناجحة جداً ، عدا (سجود المجوس) للعام ١٥٠٤ ، لكنه في كل أعماله المرسومة تخلى عن التطرفات الأيقونية والتفاصيل السردية . كان عمله الأخير قبل رحيله إلى البندقية للمرة الثانية مجموعة المنحوتات الخشبية المكرسة لـ(حياة العذراء) ، لكنها لم تنجز كاملة إلا بعد عودته . كانت المجموعة مصممة لتضم عشرين صورة إيضاحية من بينها سبع عشرة كانت قد أنجزت حين رحل ، وأضاف إليها اثنتين أخريين في العام ١٥١٠ ، ثم في العام ١٥١١ قام بنحت واجهة جديدة وأصدرها جميعاً بكتاب على غرار (سفر الرؤيا) . تقع المنحوتات الخشبية في صنفين : تلك التي تلجأ الحكاية البسيطة والتفاصيل الغزيرة فيها إلى استذكار الأعمال السالفة التي سادت فيها هذه الخصائص ، وتلك التي وضع دورير فيها لنفسه إحدى معضلات التصميم الكلاسيكية وحلّها بمهارة واعية في التكوين باستعمال النسب الكلاسيكية أو بتحوير الوقفات الكلاسيكية . وهذا ، بدوره ، يثير مسألة عمله الشخصي على هذه الكتل . ففي مدينة بازل بسويسرا وستراسبورغ بفرنسا ، حيث كان قد عمل بمعية الطباعين الكبار ، كان يمتهن صفة

(*) الأخلاط الأربعة هي (الدم والبلغم والصفراء والسوداء) التي زعم القدماء أنها تقرر صحة المرء ومزاجه .

مصمم الكتل فقط ، وأحياناً كان ينحت واحدة بنفسه . إن استخدام مصمم على الجزء الميكانيكي من العمل كان يُعد هدراً للمال ليس إلا ، وفي نورمبرغ ، بدأ ينحت العديد من كتله الخاصة به لأنه كان يغيّر اساس الفن الغرافيكي (الخطي) بأجمله ، وكان يتعذر خلق اسلوب جديد إلا بمجهود شخصي . وحين أتم طرح المستوى القياسي للنحت ودرّب عماله على العمل حسب مشيئته تولى هو التصميم وأوكل إلى العمال مهمة التنفيذ . وهذا ما حصل في التحفير أيضاً . كان عليه أولاً إرساء النوعية الأسمى لصنع المثال ليكون بوسعه بعد ذلك أن يعهد بعملية الحفر الفعلية إلى العاملين الذين دربهم ، وبعدها لايعود بحاجة إلى النحت أو الحفر ، ولو أن هذا يسفر عن نحت أقل دقة مما لو قام بالعمل على الكتل بنفسه .

تعد الفترة بين الأعوام ١٥٠٠ ـ ١٥٠٥ فترة انتقالية ، كان خلالها ما يزال مضطراً لأداء معظم عمله التقطيعي بنفسه ، إذ لم يكن المعمل قادراً بعد على تلبية كل متطلباته حتى العام ١٥١٠ . كانت المحفورات والمنحوتات الخشبية قياسية في أحجامها غالباً ، ولم يكن مرد ذلك أسباب جمالية بل بسبب أحجام الكتل (إذ كان من الصعب الحصول على كتل كبيرة خالية من العُقد أو من عيوب الخشب الأخرى) وبسبب حجم المطبعة كذلك .

حين قدم دورير إلى البندقية للمرة الثانية في صيف العام ١٥٠٥ لم يكن ذلك الطالب الفقير المجهول الذي كان عليه قبل إحدى عشرة سنة ، بل أضحى آنذاك غنياً ذائع الصيت ومنشوداً بكثرة . صار الآن يختلط مع العلماء والدارسين وأساتذة الآداب الرفيعة والموسيقيين والنقاد ، وبدلاً من ملء الكتب والسجلات المسهبة بمفاجآت العالم الجديد وطرفه ، راح يعكف على الدراسة النظرية وأنجز رسوماً عدة من بينها التكليف المهم الذي عُهد به إليه لعمل قطعة المذبح للكنيسة الألمانية ، التي دفع ثمنها التجار الألمان . أما البندقيون فقد انتقدوا أسلوبه بقولهم إنه لم يكن (تحفياً) وأنه لم يكن سوى حفار لايملك القدرة على الألوان ، فجاءت (وليمة ضفائر الورد) لتبدد كل ذلك الادعاء وتقضي على انتقادهم قضاءً مبرماً . وتبطن الأجزاء التي نجت من الترميم والتجديد اللذين أجريا عليها بنطاق واسع روعة بالغة ، وتدلنا تعليقاته على أنه قد قهر نقاده وحظيٍ بإعجاب الجميع وتقديرهم . إن (قطعة المذبح) عبارة عن قداس معقد مكتظ جداً ، وهي تَدين بقدر كبير إلى بيليني الذي قال عنه دورير (إنه كان ، وما يزال ، هو الأول في الرسم) .

الواضح من محفورات مثل (الحصان الصغير) للعام ١٥٠٥ ، وكذا من فروضه التجريبية في النسب البشرية ، إن دورير كان متأثراً بليوناردو دا فنشي حتى وإن لم يكن هذا التأثير قائماً على معرفة واسعة بأعماله . إن (الحصان الصغير) يذكرنا حتماً بـ (حصان سفورزا) ، لكن هناك أمثلة أخرى أيضاً : فـ (مادونا سسكين) ، المرسومة في العام ١٥٠٦ ، وهي تقدم الوليد القديس جون ـ الذي لم يكن حتى ذلك الحين معروفاً لدى (المادونات) البندقيات ـ تعتبر من الأنموذج الشفاعي الليوناردي . كانت إيزابيلا دا إيستيه قد طلبت من ليوناردو أن يرسم لها لوحة (المسيح يناقش المعلمين) لكنه تحاشى هذا التكليف ، غير انه ألمح إلى أنه سبق أن أنجز رسماً تخطيطياً فُقد أثره في النهاية . وربما أوحى ذلك الرسم لدورير بالفكرة لصورته ، لاسيما وأن ليوناردو في الواقع تلقى التكليف وهو في البندقية . وليس هناك شيء آخر من ليوناردو في أعمال دورير باستثناء رسم لاحق لصور جانبية ، وهو بقدر ما يسخر من ليوناردو بقدر ما يقلده . وقد وصفها دورير نفسه بقوله : (إنها صورة لم يسبق لي أن رسمت مثلها قط) ، وحتى لو لم تكن صورة ليوناردو المفقودة قد ألهمته مباشرة ، فإن من المؤكد تقريباً ـ كما يبدو ـ أن رسم رؤوس الرجال المسنين كان مستمداً منه . يقدم الرسم أقصى حالة التضاد بين الشباب والشيخوخة ، وبين الجمال والقبح ، وبين الحكمة البريئة والمعرفة الخفية ، وبين الفضيلة والرذيلة ؛ وكل تلك المقارنات أو التضادات كانت تسيل من يراع ليوناردو حين كان يخطط وهو يفكر بأمور أخرى .

عاد دورير إلى نورمبرغ على مضض ، إذ لم يعد يرضيه آنذاك أن يكون فناناً جيداً وحسب ، بل كان تواقاً إلى مناخ الفنون في إيطاليا ، فقد كتب من البندقية يقول : (هنا . . أنا رجل رفيع في حين أني هناك مجرد علق طفيلي . سأرنو إلى الشمس في البرد) . وما لبث أن بدأ يطور الجانب (المعرفي) ، في فنه وشخصيته ، الذي رفعه عالياً وبزّ فيه نظراءه من الرسامين الآخرين في عصره وموطنه . فقد عكف على دراسة الرياضيات واللغة اللاتينية والأدب الإنساني ، ولم يصاحب رفاقه الفنانين بل زامل المثقفين والأدباء والعلماء والدارسين . وقد قاد ذلك إلى تغيير شامل في نمط حياته وتفكيره ، ويمكن عزو ذلك مباشرة إلى تأثير ليوناردو دافنشي ومانتينا وبيليني الذين صادقهم خلال إقامته في البندقية .

حدث تطور جديد في أسلوب الحفر بعد عودة دورير يقوم على الطراز الإيطالي المتمثل بطباعة (الجلاء والعتمة) . فالمطبوعة ، التي هي عادة منحوتة خشبية ، كانت

تطبع بأكثر من لون واحد لكي تعطي تأثير النغمة . شرع دورير الآن يصنع الطبعات التي ، وهي ماتزال بالأسود والأبيض الصرف ، بإمكانها أيضاً أن تنقل فكرة النغمة الوسطى . كان ذلك يتم بتسوية بالغة للتقطيع ، وبتصميم الطبعة في مناطق الضوء ، والنغمة الوسطى ، والظل . وقد لجأ إلى هذه الطريقة في (الآلام العظيمة) التي أنجزها في العام ١٥١١ ونشرت ككتاب مثل (سفر الرؤيا) و(حياة العذراء) اللذين أنجزا في ذلك الوقت أيضاً .

أنتج دورير أعظم محفوراته : (الفارس ، الموت والشيطان ، القديس جيروم في مكتبه ، السوداوية) خلال الفترة ١٥١٣ ـ ١٥١٤ . وهنا علينا العودة من جديد إلى طرائق التفكير المتعددة الكامنة في الأيقونية في الوقت الذي تفعل فيه النوعية الجمالية للمطبوعة فعلها وتأثيرها ؛ الفارس المسيحي على أهبة الاستعداد لمقارعة الخطيئة والموت ، وهو ينطلق إلى عالم تعصف به المغريات . القديس في ملاذ الإيمان والعلم ، والحياة النشيطة والحياة التأملية تتناقضان مع السوداوية في عالمها الضبابي السباتي ، فزعة من الهوة الفاصلة بين قواها وبصيرتها ، والصورة الشخصية الروحية للفنان نفسه وقد غلب عليها استياء قدسي لعجزه إزاء معجزات الفن والمعرفة العظيمة .

تشمل رسوم هذه الفترة (آدم وحواء) التي رسمها في برادو في عامي ١٥٠٦ ـ ١٥٠٧ ، وقام فيها بمحاولة واعية جداً للتوفيق بين الأشكال القوطية ومعايير عصر النهضة للجمال الأمثل ، و(المذبح الثالوثي) (فينا ١٥٠٧ ـ ١٥١١) المؤسس على (مدينة الله) للقديس أوغسطين . أن (مقعد الرحمة) القروسطي الذي تتضرع فيه الملائكة والمؤمنون قد نفذ إليه من خلال إطار صمّمه بنفسه أيضاً ليمثل (يوم الدينونة) ـ إنه ترجمة دقيقة متخيلة للنص ، خلاب بألوانه مع ترتيبات بُعدية مُحكمة تهدف إلى اجتذاب الناظر إلى فضاء الصورة .

يبدو أن دورير قد تعرض لانهيار عصبي في العام ١٥١٩ ، وحين قدم الشاب جان فان سكوريل إلى نورمبرغ ليتتلمذ على يديه وجد دورير منهمكاً بلوثر ، مبشر البروتستانية ، إلى الحد الذي دفعه إلى التوجه إلى جهة أخرى . وبحلول العام ١٥٢٠ ، كان قد قرر اعتناق اللوثرية ، لكنه ظل يعيش في عالم نصف ـ ديني دون أن يقطع صلته بالكاثوليكية . في العام ١٥١٢ كان قد أصبح رسام البلاط ، وكان هدفه من وراء ذلك الحصول على تقاعده وحقوقه التي أقرها الأمبراطور الجديد شارل

الخامس مما دفعه في العام ١٥٢٠ إلى القيام برحلة إلى هولندا امتدت سنة كاملة . وحيثما حلّ ، كان يحظى بالتكريم والاحتفاء ، ولم يرد في مفكرته المذهلة الأشياء التي أعجب بها جداً وتأثر بها كثيراً ، مثل مذبح غينيت وأعمال روجر وهوغو ، وحسب ، بل إنها ضمت كذلك سرير بروكسل الذي يتسع لخمسين شخصاً ، ومنزل مابيوس متعدد الألوان ، والهدايا والخِلَع التي قدمها ، والرجل الذي احتال عليه ، وحفلة عرس باتينية ، وغيرها من الذكريات التافهة المماثلة . ويضم دفتر تخطيطاته المُرسَّم بالريشة الفضية ، الأماكن التي زارها والناس الذين التقاهم والأشياء التي رآها ، لكنه حين عاد ، عاد رجلاً مهزوزاً كسيراً بعد أن جازف بارتياد المستنقعات الموبوءة بالملاريا في زيلندا على ساحل هولندا ليشاهد حوتاً جرفه البحر قبل أن يبلغ مكانه ، فانتابته حمى أضعفت بنيته كثيراً .

يظهر انه من حوالي العام ١٥٢٠ فما بعد ، راقت لدورير فكرة رسم لوحة كبيرة لـ(الحوارات المقدسة) التي كان يوجد منها رسوم عدة آنئذ . في الوقت ذاته ، كان منشغلاً بعدد من المحفورات الصغيرة للحواريين ، وأخيراً ، ربما لأن المناخ الديني في نورمبرغ لم يكن مشجعاً على إنجاز عمل ديني كبير ، تخلى عن عمله في قطعة المذبح ، لكنه حوّر بعض أشكال الحواريين الجيدة لأجنحة مضافة إلى القطعة الوسطى من اللوحة الثلاثية (المفقودة حالياً) . وفي العام ١٥٢٦ قرر أن يهدي القطعتين المتبقيتين إلى مدينة نورمبرغ ، مسقط رأسه ، كتذكار منه ؛ وهما اللوحتان الضيقتان الطويلتان للحواريين الأربعة : القديس جون والقديس بطرس في واحدة ، والقديس بولص والقديس مرقص في الأخرى ، وتتضمن كل منهما رسولاً ومبشراً ، وبالإضافة إلى ذلك ، يمثل الرجال الأربعة الأخلاط الجسدية الأربعة . فالقديس جون يمثل الواثق المتفائل ، والقديس مرقص الغضوب حاد الطبع ، والقديس بولص السوداوي ، والقديس بطرس غير العابئ ، وهذه الأخلاط الأربعة تتناقض مع بعضها البعض من أجل منح الأشكال أقصى درجات التفسير الفكري الحصيف . إنها ، من بعيد ، تردد صدى القديسين الأربعة في أجنحة بيليني (مادونا فراري) ، والأرجح أن ذكرى التشكيلة والمضمون قد أوحت له بتصميم (الحواريون) ، وكان ذلك آخر عمل مهم له . وتوفي في نيسان ١٥٢٨ .

إن الحافز الأكبر في حياة دورير وعمله يكمن في الانقسام الثنائي الأساسي في عقليته . إنه مراقب صبور متواضع للتفصيل الواقعي ، يستخدم التقنية المفضلة للحفر

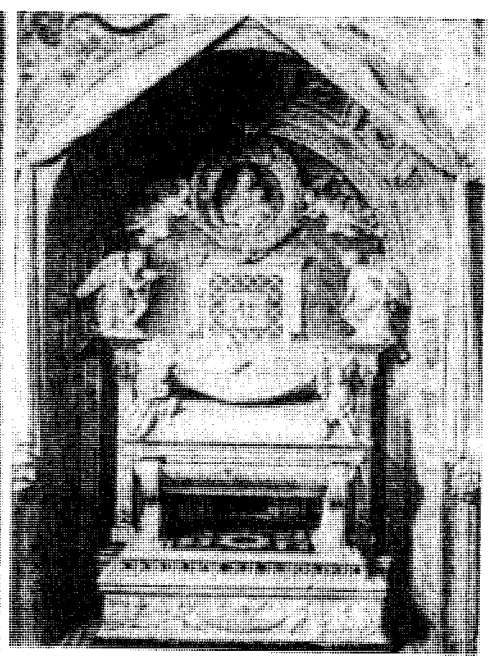
الخطي على النحاس - وهي تقنية تتطلب دقة متناهية وهادفة . كان رؤيوياً حالماً ، متيماً بفكرة أن الفنان إنسان مبدع مُلهم من الخالق ، وأن الفن لغز لايمكن تلقينه بالتعلم . ومع ذلك ، فقد سعى إلى ترشيد الهامه بالمبادئ وأدرك بأن الخيال الطليق (الفنتزة) والتقليد المندفع للطبيعة غير كافيين ، وبأن الفن ينبغي التحكم فيه بالمعرفة . لقد استشف بأن معاصريه ، على الرغم من مهارتهم وموهبتهم ، كان ينقصهم انضباط التدريب السليم في النظرية ، وحاول ، بأناة ، أن يعالج هذا النقص في نفسه ؛ لكنه مع ذلك كان مقتنعاً ، على حد سواء ، بأن النظريات عاجزة عن استجلاء عظمة خلق الله ، وبأن أي نتيجة حسنة يمكن استخلاصها من أساس نظرية في الفنون ما تزال تعتمد كلياً على ذكاء الفنان الخاص وقدرته على صياغة النظرية من جديد . . وتجاوزها .

أما كتاباته النظرية فتتضح أهميتها حين يعالج دورير المنظور ، ويفسره بطريقة علمية مدركة . . بمقاطع مخروطية ، حيث مخططاته متكاملة وعملية . لكنه في نظرية الجمال الأمثل ينطلق من وجهة نظر ، مهما احتدم النقاش حولها فإنها لم تثمر عن أي نتيجة مفيدة . لقد كان من المسلمّ به لدى كل من ألبيرتي وليوناردو أن بوسع الفنان خلق الجمال الأمثل ؛ لكن دورير أرسى قانوناً باستحالة ذلك . إن الانسان مخلوق ناقص يعوزه الكمال ، والجمال المطلق هو من صنع الله ، وليس للإنسان ان يرقى إلى مثل تلك الشراكة القريبة من الخالق بدرجة يستطيع فيها إعادة خلق الجمال الأمثل . ربما بوسعه ان يخلق أشكالاً أفضل . . ولكن ليس الأفضل .

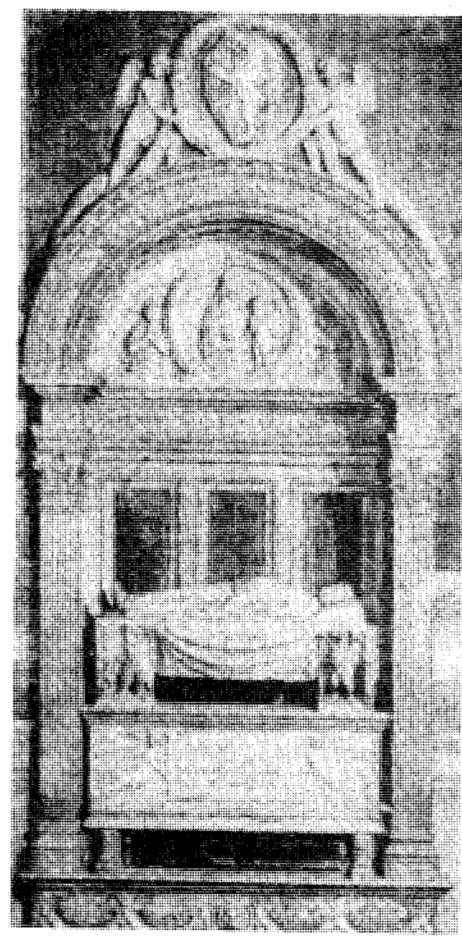
لا صحة لما قيل بأن التوتر الذي عانى منه دورير كان منشؤه تأثير عصر النهضة على فنان تلقى تدريبه في ظل التقاليد القوطية المتأخرة . وكذلك لم يكن الصراع في عقله ناجماً عن حنينه إلى إيطاليا . إن هذا الصراع هو الذي خلق فيه التوق إلى إيطاليا بعد أن أكتشف ان الفنان هناك قد طوّر النظرة الفلسفية والفكرية للفنون ، والتي قارنها بالحالة الفردية القائمة على التجربة والاعتباطية للفنون في ألمانيا . إن صلاته بعقول عصر النهضة الإيطالية وأعمالها ، مع الكلاسيكية والرحابة والطمأنينة في البندقية بعامة ، وأثر مانتينا وبيليني وجيورجيون بخاصة ، لم تخلق هذا التوتر في دورير . . بل وجهته .

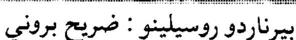
الفصـــل السابـــع

كان لغيبرتي ودوناتيلو الهيمنة المطلقة على النحت الفلورنسي خلال النصف الأول من القرن الخامس عشر . أما في النصف الثاني منه فقد أضحى النحت واحداً من خيارين : أما التسليم بأفكار دوناتيلو أو التمرد عليها . والتمرد معناه ـ بوجه عام ـ الاستمرار على نهج غيبرتي الرائق والرهيف . أما خارج فلورنسا فقد كان جاكوبو ديلا كويرشيا Jacopo della Quercia ، من سيينا ، أهم نحات إيطالي في أوائل القرن الخامس عشر . كان أسلوبه ، من بعض النواحي ، أقرب إلى دوناتيلو ، وكان ـ مثل دوناتيلو ـ ذا تأثير بالغ على الشاب ميكلانجيلو في نهاية القرن . وُلد جاكوبو في العام ١٣٧٤/١٣٧٥ وتوفي في العام ١٤٣٨ . وقد كان أحد المتنافسين في المسابقة التي جرت في العام ١٤٠١ لتنفيذ أبواب المعمودية في فلورنسا والتي فاز فيها غيبرتي . غير أن جاكوبو لم يخلّف لنا شواهد قائمة لما أنجزه في بداية عهده ، وأقدم الأعمال المنسوبة إليه فعلاً هو ضريح إيلاريا ديل كاريتو في كاتدرائية لوقا ، الذي ربما يكون قد نفذه حوالي العام ١٤٠٦ . إن الضريح يكشف عن معرفة بالأنماط الشمالية ، إذ إن هناك تمثالاً راقداً فوق المذبح ـ الضريح ، كما أن هناك ما يوحي بأنه سبق أن اطلع على أعمال كلاوس سلوتر . مع ذلك ، فإن تماثيل الصغار العراة حاملي الأكاليل تتصف بنزعة كلاسيكية رومانية التي يفترض أنها تعد أقدم ممارسة لهذا الاتجاه نحو (الأنتيك) على ضريح حديث . لهذا السبب ، فقد رجح أنه استقى هذه النزعة من دوناتيلو . لكن هذا لايعني فقط بأن القبر قد أنجز بعد العام ١٤٠٦ بل إن الأضرحة الرومانية والمذابح التي هي على هذه الشاكلة لم تكن معروفة لجاكوبو ، وهذا شيء بعيد الاحتمال . إن إحدى الصعاب الناجمة عن ضريح إيلاريا هي أنه قد تعرض للدمار ثم أعيد بناؤه ، لذا فليس بوسعنا الجزم في ما إذا كان الضريح الحالي هو من تصميم النحات جاكوبو أم لا . كان عمله الرئيس بعده هو جرن المعمودية لبلدته سيينا ، الذي كُلّف بصنعه في العام ١٤٠٩ لكنه لم ينجزه حتى العام ١٤١٩ . وقد تعرض هو الآخر للدمار وعصفت به الأنواء الجوية ، لكن القطع التي سلمت منه تدل على معالجة جريئة وواسعة تصح مقارنتها بمعالجة دوناتيلو لكنها لاتخلو من التأثر به ، على الرغم من أن جاكوبو بقي طيلة سيرته فناناً قوطياً في الأغلب ، مع تأكيد واضح على المؤثرات الخطية لا لاستخدامها من أجل قوتها المحفزة او الدرامية ـ كما هي



أنطونيو روسيلينو : ضريح كاردينال البرتغال





بيرناردو روسيلينو : ضريح بروني

الحال عند دوناتيلو ـ بل لخواصها التزيينية والشعرية . لقد عمل كل من جاكوبو وغيبرتي ودوناتيلو على الجرن في معمودية كاتدرائية سيينا ، وقد انساق جاكوبو بالتأثير الفلورنسي في محاولته إحداث تأثيرات مماثلة للمنظور الصوري في نحته الناتىء (الريليف) لكنها كانت ـ أساساً ـ مغايرة لطراز تفكيره ، فقد كان أكثر انسجاماً وأسعد حالاً مع الطراز الذي تمثله مذابح ترنيتا ، وفريديانو ، ولوقا في العام ١٤٢٢ ، التي تبرز فيها أشكال (الريليف) العالية نسبياً من أرضية ملساء لتحقق أقصى حركة للتأثيرات الخطية إنْ كان للأشخاص أو لألبستهم الفضفاضة .

من أروع أعماله سلسلة الريليفات الحجرية حول بوابة (سان بيترونيو) الرئيسة

في بولونا والأشكال الطليقة للسيدة العذراء والطفل ولأحد القديسيين في الأعلى ، التي شرع بالعمل عليها في العام ١٤٢٥ . هنا ، مرة أخرى ، نرى الريليف الخفيض ، والخط المعبر ، والابتعاد عن ذلك النوع من التأثيرات الصورية في الخلفيات على غرار ما كان سائداً في فلورنسا . . وكل ذلك أعانه على تحقيق أسلوب ذي قوة وبساطة نادرتين . ومن السهل ، عند التطلع إلى عملية : (خلق حواء) و(الطرد من الجنة) ، معرفة سبب إعجاب ميكلانجيلو العظيم بهذه الأعمال التي تؤلف حلقة الوصل بينه وبين كل من دوناتيلو ومازاشيو .

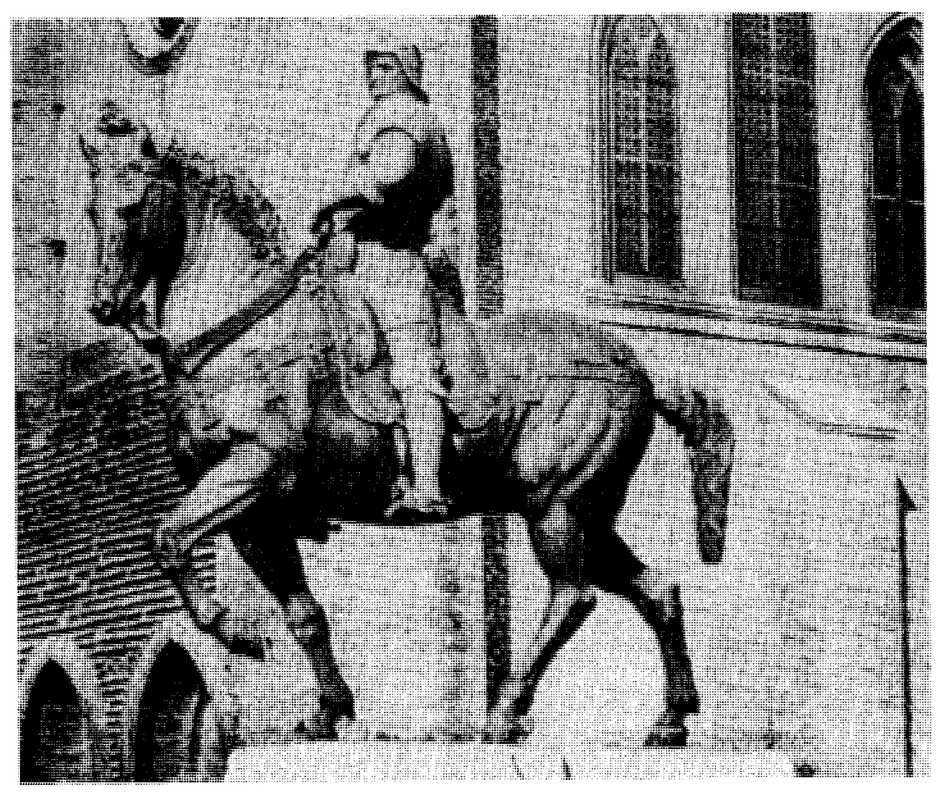
هذه العنفوانية للشكل هي بالتحديد ما كان ينقص معظم نحاتي فلورنسا من الجيل التالي . إن تأثير دوناتيلو كان شمولياً بحيث أن أي رد فعل ضده كان معناه الاستمرار على نسق غيبرتي المتسم بالرقة . لقد أهدى ألبيرتي عمله (Della Pittura) لبرونيليشي وغيبرتي ودوناتيلو ومازاشيو ولوقا ديلا روبيا ، وهذا يعني أنه توقع أن يلعب لوقا دوراً مهماً في الفن الفلورنسي كما هو شأن معاصريه العظام . ومن المحتم أن صدى لوحته (جوقة المرتلين) المنفذة بين الأعوام ١٤٣١ - ١٤٣٨ (والتي من اجلها كُلّف دوناتيلو بعمل متمم لها) قد بلغ مسامع دوناتيلو وأدرك أن له منافساً قوياً . ومع أن لوقا ديلا روبيا لم ينقطع عن تنفيذ ما كان يكُلّف بنحته بين حين وآخر - ومن أبرزها أبواب غرفة المقدسات للكاتدرائية بين الأعوام ١٤٦٤ - ١٤٦٩ ، فإن اكتشافه لطريقة استخدام رقائق الرصاص المزججة في التراكوتا (الطين النضيج) أدى إلى تخصصه في هذا العمل الزخرفي في العمارة ولما يقوم مقام الريليف من الصور التعبيرية الصغيرة . إن الصفائح المستخدمة في المباني ، مثل مصلى بازي والريليفات الساحرة للعذراء والطفل ، وشعارات النبالة المزخرفة البديعة ، أصبحت من أبرز نتاجات مشغله المهم الذي ساهم في إنتاج فن شعبي وممتع ، وكان تأثيره جلياً على الرغم من إمكاناته المتواضعة ، خاصة وأنه بقي فعالاً لأجيال عدة . إن أطروحته المناقضة لأطروحة دوناتيلو العنيفة سرعان ما شاعت في صور العذراء الرقيقة بخماراتها الزرق والبيض البسيطة ، والتي شكّلت تواصلاً كذلك مع الرهافة الناعمة لأسلوب غيبرتي ، وبذا تسنى لتيارين في الفكر أن يوجدا متوازيين . إن رقة المعالجة وأناقتها لدى ديزيلديريو ومينو بلغتا شوطاً عوضتا به عن نضوب طاقة دوناتيلو وابتكاره ، وهما أيضاً موزايان صارخان يماثلان الاتجاهات الحاصلة في الرسم المعاصر .

كان الأخوان بيرناردو روسيلينو (١٤٠٩ - ١٤٦٠) وأنطونيو روسيلينو (١٤٢٧ -

١٤٩٧) معماريَين ومقاولي بناء ، كما كانا نحاتيَن . فقد عمل بيرناردو في البناء لحساب البيرتي . ومن أعمالهما البارزة ضريحان كبيران مهمان ضما عمارة بقدر ما ضمّا نحتاً . وقد أنجز بيرناردو أقدم هذين الضريحين إحياءً لذكرى المستشار الفلورنسي الكبير ليوناردو بروني ، والذي أقيم في ستاكروز بين الأعوام ١٤٤٤ ـ ١٤٥٠ . لقد كان ـ شكلاً ـ مأخوذاً من نمط الضريح البابوي في المعمودية الذي صنعه دوناتيلو وميكيلوزو ، وهذا النمط من الضريح ـ الجدار هيمن على تصاميم الأضرحة عبر قرن من الزمان تقريباً دون أن يطرأ عليه تغيير سوى بعض التغييرات الطفيفة في فكرة (ثيمة) الناووس الحجري ، والقوام المستلقي ، والنحت الملحق به ، حتى أقدمَ بوليولو على ابتكاره الكبير بتمثيل قوام حي يكمل التمثال . أما الضريح الذي أنجزه أنطونيو روسيلينو لكاردينال البرتغال المصنوع بين الأعوام ١٤٦١ ـ ١٤٦٦ للمصلى الملحق بسانتا مينياتو ، على هضبة في أعالي فلورنسا ، فهو أجلّ وأرفع شأناً لكنه لاينأى كثيراً ـ اللهم إلا في فخامته المفرطة ـ عن النمط الذي أوجده أخوه .

يتسم بينيديتو دا ميانو (١٤٤٢ ـ ١٤٩٧) بشيء من الخاصية الصلبة ، التي يملكها الأخوان روسيلينو ، في تماثيله الشخوصية النصفية ، وكذلك في التمثال الذي صنعه لبييرو ميليني في العام ١٤٧٤ . إن فيه خواص رسم الرأس الذي رسمه غيرلانديو ، كذاك الذي يمثل فرانسيسكو سوسيتي ؛ إنه ـ كما هو واضح ـ تشبيه جيد به ، وإنه ندّ له ، لكنه يخلو من الإلهام نسبياً .

ان الأسلوب المرهف لأواخر القرن الخامس عشر مستمد من تجارب دوناتيلو بالريليف (النحت الناتئ) الخفيض جداً ، ومن الأشكال الأنعم التي استثمرها لوقا ديلا روبيا ، ومن رسوم دومينيكو فينزيانو والأعمال اللاحقة لفرا فيليبو وديزيدريو دا سيتينانو (١٤٣٠ ـ ١٤٦٤) ومينو دا فياسول (١٤٢٩ ـ ١٤٨٤) الذي ـ وفقاً لما ذكره فاساري ـ كان تلميذ ديزيدريو ، وهو الذي أوصل هذا النسق إلى نهاية القرن تقريباً . إن الضريح الذي أقامه ديزيدريو لكارلو مارسوبيني ، الذي خلفَ بروني في مستشارية حكومة فلورنسا ، يقتفي نسق الضريح ـ الجدار المألوف ، وحيث أنه يواجه ضريح بروني عبر صحن كنيسة سانتا كروز ، فإنه يضيف نقطة أخرى إلى المنافسة المنشودة سعياً للمزيد من الاناقة والرهافة والتفصيل الزخرفي الثري ، وبخاصة في تلك الملامح الفاتنة للملاكين الصغيرين حاملَي الترس . كلا الضريحين كانا ملونيَن في الأصل ، وماتزال آثار اللون عالقة فيهما . إن براعة ديزيدريو الفريدة ، وكذا الاعتماد



فيروشيو : نصب كاليوني

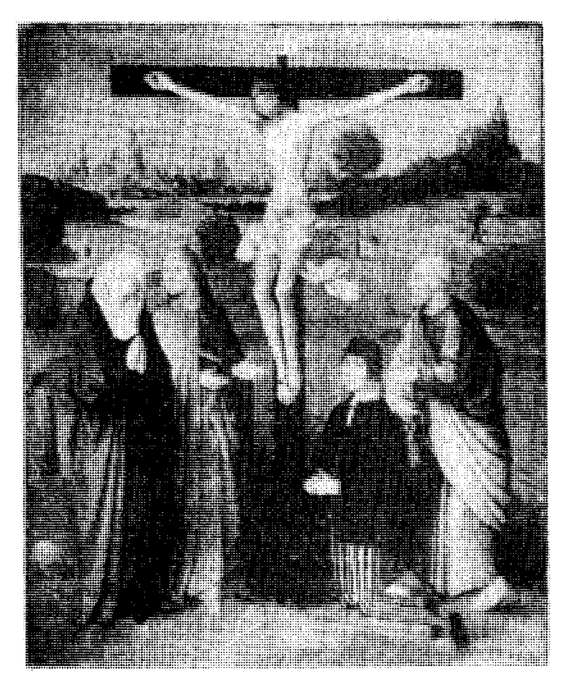
المطلق لفنه الرقيق جداً على دوناتيلو ، يمكن ملاحظتهما في ريليف (السيدة) من ضريح مارسوبيني ، وكذلك في أعمال أخرى مثل مذبح القربان المقدس في كنيسة سان لورينزو ؛ فأشكال الشعر والملامح مرسومة على سطح الرخام ، بنعومة فائقة تتطلب معالجة استثنائية من الرهافة والشفافية . ويرينا الضريح الذي كُلّف بتشييده مينو للكونت أوغو من توسكانيا ، والذي بدأ به في العام ١٤٦٩ وأنجزه في العام ١٤٨١ ، تأثير الفن القديم (الأنتيك) فيه نتيجة السنوات التي امضاها في روما ، على الأرجح ، حيث صنع هناك أضرحة عدة وعمل على الحجاب الوسطي لمصلى سستين . وتمثاله النصفي لنيقولو ستروزي في العام ١٤٥٤ خير شاهد على واقعية أواسط القرن .

في الربع الأخير من القرن الخامس عشر ، كان هناك مشغلان فلورنسيان مهمان

يديرهما أشخاص هم في الأصل نحاتون على الرغم من أنهم كانوا يمارسون فنوناً أخرى بجدارة، كأنطونيو بوليولو، وأندريه فيروشيو. كان الأخوان أنطونيو وبييرو بوليويو قد سُجّلا كرسامَين لأول مرة في العام ١٤٦٠، لكن بييرو كان مايزال شاباً حينئذ، ومع ذلك فإن أعماله الموثقة كشفت بجلاء عن أن أخاه أنطونيو كان يفوقه موهبة إلى حد بعيد. ربما يكون أنطونيو قد وُلد حوالي العام ١٤٣٢، وكان اخوه يصغره بتسع سنوات، وتوفي أنطونيو في العام ١٤٩٨، وكان بييرو قد توفي قبله بسنتين. وهناك القليل جداً مما هو معروف بصورة مؤكدة عن سيرتهما، لكن النظرة التقليدية تصحّ على كليهما، وهي أنهما كانا مولَعين ولعاً شديداً بالتشريح واستنباط الحركة العضلية العنيفة عن طريق التحديدات السلكية. بهذا المعنى، يمكن أن يقال أنهما وريثا دوناتيلو وكاستانيو (وقد قيل إن بييرو كان تلميذ كاستانيو) وأنهما سبقا ليوناردو دا فنشي كفنانين امتلكا تفكيراً علمياً. ويتضح هذا أكثر ما يتضح في النقش المماثل للبرليف، الموقّع عليه من قبل أنطونيو، والمعروف باسم (معركة العراة) حيث تسطّح الخلفية والصور المرآتية للشخوص أنفسهم تلقي، في ريليف بالغ الحدة، الإحاطات ولعبة العضلة ضمن الأشكال. إن في (استشهاد القديس سيباستيان) تطبيقاً للقواعد الصورية ذاتها فيما يتعلق بالنسق الزخرفي على سطح الصورة والدراسة المكثفة للتفصيلات التشريحية والنباتية. إن التناقض بين القديس ذي الوجه القمري، والجلادين العتاة، المفعمين بالنشاط، ربما جاز تفسيره بأن بييرو، وهو فنان بكفاءة متواضعة ليس إلا، هو الذي رسم شكل القديس، كشاهد على البلبلة التي نجمت عن عمله (الفضائل) المكلف به من قبل غرفة التجارة الفلورنسية. لقد أنفق الأخوان سنوات حياتهما الأخيرة بالعمل على ضريحين بابويين: الأول لسيكستوس الرابع، الذي شرعا بالعمل به في العام ١٤٩٣، والثاني لإينوسنت الثامن الذي امتد العمل به من العام ١٤٩٢ حتى العام ١٤٩٨، وكلاهما يربضان في كنيسة القديس بطرس القديمة. وقد أكملهما أنطونيو بعد وفاة بييرو في روما حيث توفي فيها هو أيضاً. كما طرأت تغييرات جمة فيما بعد على الضريحين بحيث يتعذر إعادة تكوينهما بهيئتيهما الأصليتين. حالياً، يتألف ضريح سيكستوس من منصة منخفضة يضم كل جانب منها ريليفات (للفضائل) و(الفنون الحرة)، وقد وضع فوقها تمثال البابا مستلقياً. التمثال كله مصبوب بالبرونز، وهو منحوت بالإزميل ببراعة متناهية وجرى صقله وتنعيمه بحيث يتلاءم، بصورة تثير الدهشة، مع حيوية الوجه



بوش : لهو المجانين



بوش : الصلب

النحيل المأخوذة صورته من قناع صنع له بعد وفاته مباشرة ، إضافة إلى الغزارة التخطيطية لتفصيلات الألبسة والشعر والحُلي ومجموعة كبيرة من التزيينات الأخرى . إن ضريح إينوسنت الثامن يطرق أرضية جديدة . إنه يغاير نسق الضريح - الجدار الفلورنسي ، إذ بدلاً من التمثال المعتاد الممدد على الناووس الحجري يعلوه ريليف يمثل ، في العادة ، العذراء والطفل ، فإن قاعدة ضريح إينوسنت تتألف أصلاً من البابا في وضع جلوس يرفع يده مباركاً ، وتحيط به ريليفات تمثل (الفضائل) ، وفوقها الناووس الحجري والتمثال ، مع ريليف بيضوي (للسيدة) يسندها اثنان من الملائكة في كوة فوق التمثال . إن هذا الترتيب المحرّف يخل بسياق التكوين ؛ فالقوام الحي فوق التمثال يتعارض وطموح روح الميت في شفاعتها للرحمة الإلهية . هنا ، ثانية ، صُبّ الضريح كله بالبرونز ، وبدرجة عالية من الصقالة كتلك التي ميزت ضريح سيكستوس ، ووقفة البابا المباركة تقدم نمطاً ظل صداه يتردد عبر القرون الخوالي ، كما أنه بالذات يردد صدى تمثال (تتويج القديس بطرس) إبان القرن الثالث عشر . إن معالجة الرأس هي أقل خطوطية مما هي في سيكستوس ، لكن الأمر ليس

في نمذجة الرأس بقدر ما هو في التعبير عن الشخصية والحياة اللتين تفصح عنهما قوة الرأس .

كان أندريه فيروشيو Andrea Verroccio (١٤٣٥ - ١٤٨٨) أكثر ميلاً للنحت ، لكن مشغله المنظم تنظيماً جيداً كان مؤهلاً لتلبية طلبات سائر الأعمال الفنية تقريباً ، وقد عمل بمعيته من وقت لآخر العديد من الرسامين المهمين ، ومن أعظمهم ليوناردو دافنشي . ربما يكون فيروشيو قد تتلمذ على يدي دوناتيلو في أواخر سني حياته ، لكن هناك تعارضاً حاداً بينهما في نزعة كل منهما إلى النحت . ففيروشيو يُعد ـ في نحته ـ أنموذجاً لأواخر القرن الخامس عشر : في أناقته ونقاوة معالجته ، وابتعاده عن التأثير العاطفي المفرط ، وتركيزه على الحِرفية التي تدلل على براعة الصائغ التقليدية في النحت البرونزي . إن مقارنة بين تمثال (داود) لدوناتيلو وتمثال (داود) لفيروشيو (المصنوع قبل العام ١٤٧٦) تبين لنا كيف تغيرت الأقانيم الأساسية للنحات تغيراً عميقاً حتى بالنسبة (للأنتيك) الكلاسيكي ، الذي اعتبره كل منهما معياراً للحكم على العمل الفني . إن تمثال دوناتيلو كله استرخاء وأقلإافصاحاً عن كنهه ، في حين أن تمثال فيروشيو متوتر ، يقظ ، ذو تعبير مضلل ، والتفاصيل الدقيقة للعروق والأشكال الرفيعة للمرفق والعنق والشعر منحوتة في ريليف بالغ الحدة . وفي رائعته (نصب كوليوني) في البندقية ، الذي لم ينجز حتى وفاته ، أقدم فيروشيو على تحدي دوناتيلو في نصبه (غاتا ميلاتا) في بادوا . لقد حاول أن يصور التبجح العسكري باللجوء إلى تقنية فذة ، كما في الحصان وقد رفع أحد حوافره (اضطر دوناتيلو وهو أقل منه خبرة في الصب إلى إسناد حوافر الحصان الأربعة) . مع ذلك ، فقد اعتمد فيروشيو في الأساس على التقطيبة الشامخة للمحارب المرتزق المختال ، بساقيه المتصلبتين وهو رابض على سرجه ، وقد استدار نصف استدارة بمزاج متوتر . وكانت النتيجة هي أنه في الوقت الذي كان مثال دوناتيلو مثالاً لأمبراطور فإن مثال فيروشيو تجسيد لانموذج قروي مزهو ببأسه الشديد . إن الإغراق في التفصيل الدقيق ، والمبالغة في تنعيم السطوح بلغ الآن حداً بحيث إن ناقداً معاصراً اشتكى من أن الحصان قد سُلخ سلخاً ، وعلى الرغم من الانشداد الذي طغى على المثال ، فإن تكدس الأشكال الدقيقة قد أساء ، أكثر مما أعان ، إلى الشعور بالفخامة التي استمات الفنان كي يخلقها . إن النزوع إلى المبالغة هو سجية ما يسمى أحياناً بـ(مانرية - mannerism) القرن الخامس عشر ، وهو مصطلح يسهل الطعن فيه ، لكنه يصلح

لوصف النوعية ، المُبالغ فيها قليلاً ، التي تسم العديد من خيرة الأعمال المنجزة في السنوات الأخيرة من القرن الخامس عشر ، وهي الفترة التي شهدت فيها فلورنسا أحلك حقباتها السياسية اضطراباً وارتباكاً . ومن أحسن الشواهد على ذلك ما نجده في أعمال بوتشيللي وفيليبنو ليبي ، لكن ذلك لم يكن حكراً على فلورنسا وحدها بل يمكن العثور على ما يماثله لدى (الشماليين) ذوي النظرة العامة ذاتها ، ومن أبرزهم بوش وغرونفالد .

يُعد إيرونيموس بوش Hieronymus Bosch (١٤٥٠-١٥١٦) أحد أكثر الرسامين إثارة للحيرة . إن صوره ، كأعمال فنية ، جميلة بحد ذاتها ، ولطالما أعتبرت أعمالاً عبقرية ، ومع ذلك فليس لدينا إلا فكرة مبهمة عما تمثله . ويبدو أن مهاترات جرت في تلك الفترة المبكرة من القرن السادس عشر حول الشياطين وقصص الإنس والجن بحيث انبرى قس إسباني على إثرها إلى الدفاع بوقار عن عقيدة بوش الدينية ، في حين أن مؤرخاً في القرن العشرين انتهى إلى نظرية تؤكد على نزعاته الهرطقية . كان بوش هولندياً ، ورد اسمه أول مرة في مدينة هيرتوغنبوش سنة ١٤٨٠/١٤٨١ ، ومن أوائل أعماله المعروفة : (الصلب) المؤرخ دون شك بذلك العام ، وفيه يظهر ـ ولا عجب ـ تأثير بوتس وروجر فان دير فايدن . هناك مجموعة من الصور ، قلّت أو كثرت ، على هذا النسق ، لكنه في أعقاب ذلك مباشرة ـ ومراحل بوش اعتباطية . . إما أن يخطئ أو يصيب ـ طوّر ـ كما يبدو ـ أخيلة استحوذ الشيطان فيها على صوره ، وهي تماثل ما شاع في العصور الوسطى المتأخرة . إن من الصعب فهم كل (أو حتى الكثير) من رمزيته ، ولكن ليس هناك ما يدعو إلى الشك بالمعنى العام لأعمال له مثل (سفينة المجانين) وهي قصة استعارية شاعت في القرون الوسطى عن الحماقة الإنسانية ، أو بالطبيعة الاستحواذية في (اغواء القديس أنطونيو) وهو موضوع يبدو ، بشكل أو بآخر ، عزيزاً على قلبه . قد يسعفنا هذا كتذكير بالاعتقاد الشائع بالسحر على نطاق واسع ، وكان مثار اهتمام علماء النفس الفرويديين كذلك . إن أياً من تفصيلاته ترينا كم كان بارعاً في تقنية الرسم بالزيت ، وكيف أن مخيلته قد اقتاتت من المصادر نفسها التي غذّت الحطابين الأوائل . والواقع ان دورير نفسه ، سواء في سلسلة رسومه لـ(سفر الرؤيا) أو في رسمه (المسيح في المعبد) ، كان على صلة بهذه الاندفاعة الغريبة نحو التخيلات الشعبية والصور التعبدية في أواخر القرن الخامس عشر .

حذا اثنان من الرسامين العظام حذو بوش : أولهما بروغيل Breughel في أواخر



بوتشيللي : ولادة فينوس



بوتشيللي : السيدة

بوتشيللي : الإنزال





بوتشيللي : مارس وفينوس

القرن السادس عشر، وثانيهما وأقربهما إليه ماتيس نثاردت ـ غوثاردت المعروف باسم غرونفالد .Gronewald . توفي بوش قبل أن ينشق لوثر عن الكنيسة، لكن غرونفالد، الذي وُلد في سبعينات القرن الخامس عشر وتوفي في العام ١٥٢٨، ربما يكون قد اعتنق اللوثرية قبيل وفاته على الرغم من أنه قضى وطراً كبيراً من حياته في خدمة رئيس أساقفة مينز في البداية، ومن ثم في خدمة الكاردينال ألبريخت في مينز. إن عمله يعبر عن المعاناة في أوائل القرن السادس عشر أكثر من أي فنان آخر. كان دورير قد تشبع بالثقافة الايطالية فأفاد منها كثيراً في الهيئات القوطية المعذبة التي وظفها غرونفالد لتناسب أغراضه التعبدية في رائعته (مذبح إيزنهايم) حوالي العام ١٥١٥. لقد سبق أن رُسم هذا المذبح قبل أن يعلق لوثر بيانه على باب كاتدرائية ويتنبرغ في العام ١٥١٧، لكنه رُسم من قبل شخص لجأ ـ مثل بوش ـ إلى استخدام طاقات تقنية عظيمة للتعبير عن رسالة بسيطة لا لبس فيها، زاخرة بعاطفة جياشة وواقعية مرعبة. هذه الرؤى مستقاة كلياً من روحية القديس بريجيت من السويد الذي تؤلف (إلهاماته) أحد أكثر الكتب التعبدية رواجاً في القرنين الرابع عشر والخامس عشر، والتي لم تستهوِ إلا القلة القليلة من الإيطاليين، واحدهم سافونا رولا حتماً، والآخر ربما كان بوتشيللي.

إن (مذبح إيزنهايم) بناء معقد بأربع طبقات من السطوح المطلية، أي أن هناك طاقمين من الأجنحة، مثل دولاب مزدوج، يضمان المذبح النهائي الذي يحوي تماثيل من الخشب المحفور لثلاثة قديسين. هناك أيضاً لوحان جانبيان ـ لهذا، فهو في شكله ينتسب إلى المذبح المنقوش على النمط البورغندي والألماني والذي يمثل عمل برويدرلام في ديجون شاهداً كلاسيكياً عليه. لقد رُسم خصيصاً لدار المجذومين مما يفسر وجود القديس سيباستيان، قديس الطاعون، والأولياء الذين يمثلون أكثر أشكال الرهبانية تزمتاً وعزلة، وهم: القديس أنطوني آبوت والقديس الناسك بول. في الخارج، هناك مشهد (الصلب) لا بتصويره حدثاً بل بقصد الاستغراق في أشد صنوف المعاناة إيلاماً، مع التأكيد على المعنى اللاهوتي الذي يوحي به المعمدان وهو يومئ باصبعه نحو جسد المسيح المعذب، بينما يقف حَمل التضحية عند اسفل الصليب. تنفرج الأجنحة فتبدو من خلالها (البشارة) و(الميلاد) و(الصعود)، وهذه بدورها تنفرج ثانية ليظهر، على جانبي المرقد المنقوش البعيد، لوحان أحدهما (القديسان بول وأنطوني في الصحراء) والآخر (إغواء القديس أنطوني). إن (الصلب)

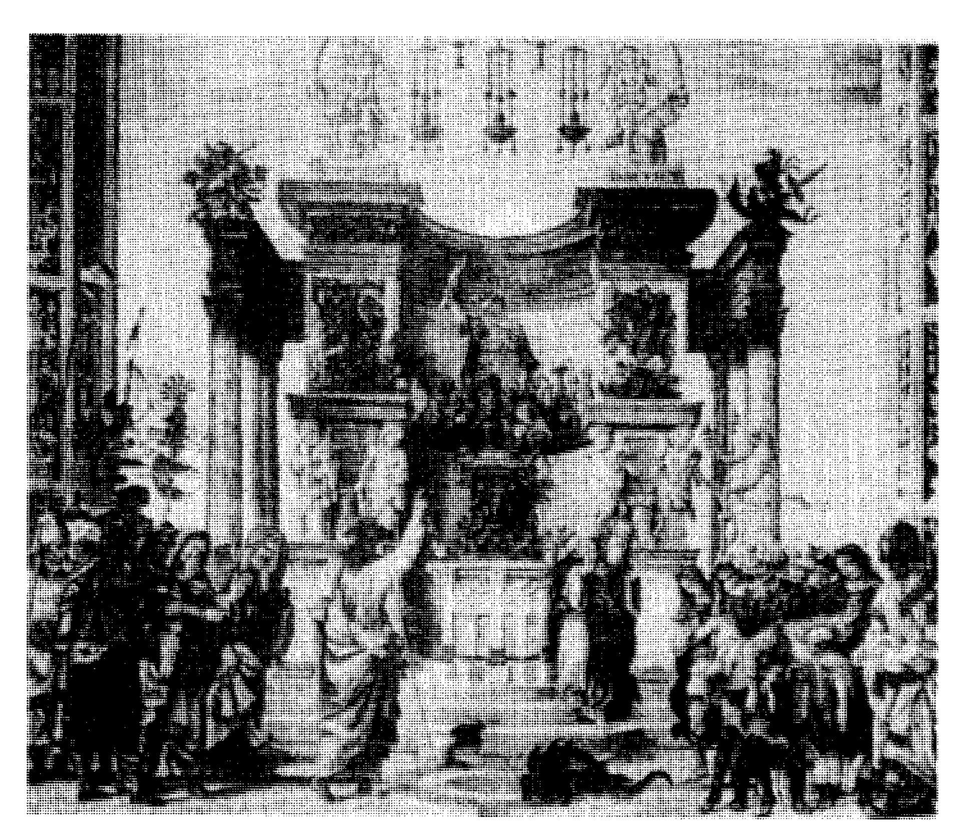


فيلبينو ليبي : السيدة والطفل مع القديس دومنيك والقديس جيروم

معتم وشاحب ، والمشاهد الأخيرة لقديسَي الصحراء ممتقعة وداكنة هي الأخرى ، وهناك في (الإغواء) ذلك النوع من الخيال المسكون بالشيطان الذي سبق أن تسرب في رؤى بوش للخطيئة .

إن هذه هي صورة القرن السادس عشر ، لكن التخيلات تعود القهقرى إلى العنف المعبر للرومانيسكية(*) ، وبتصويره الجراح المريعة ، والأقدام والأيادي المتألمة ، والوجه

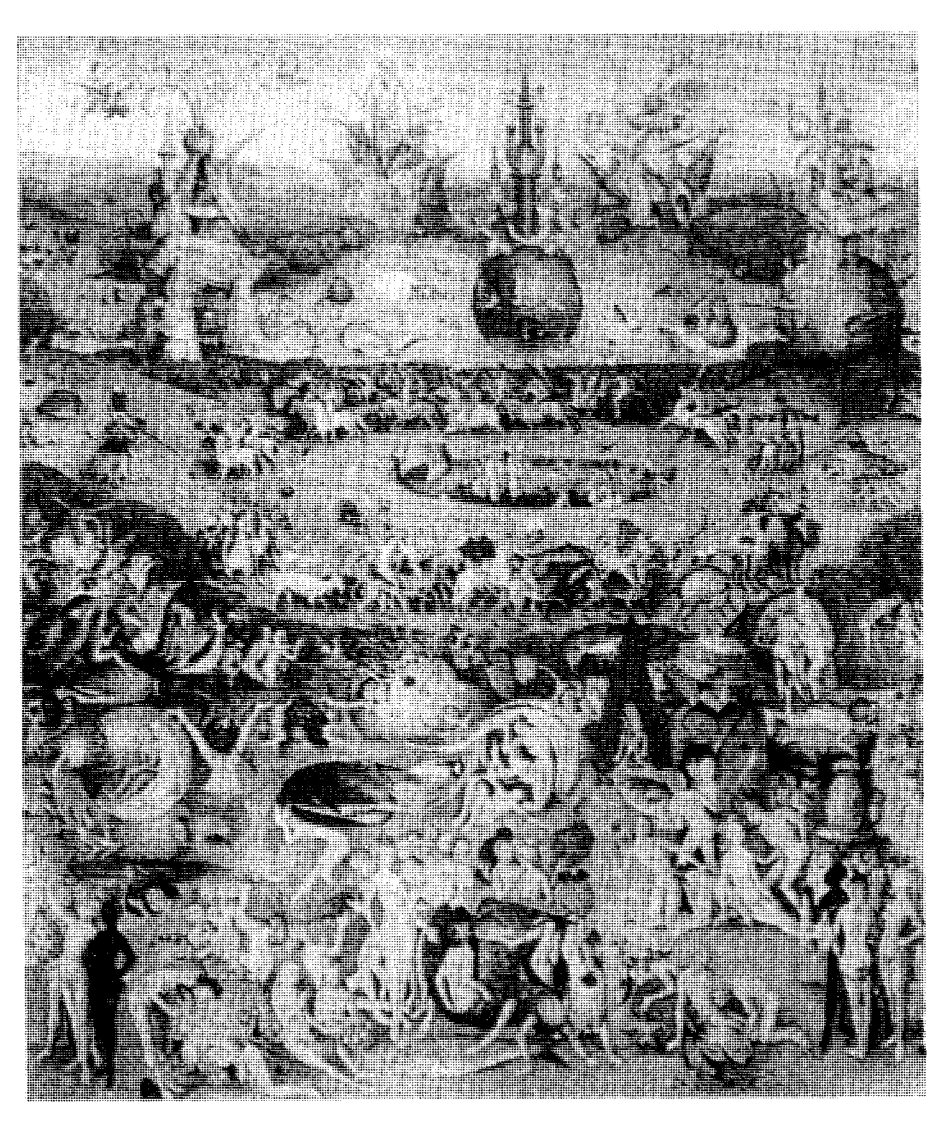
(*) الرومانيسكية :Romanesque طراز في فن العمارة راج في أوربا في أوائل القرون الوسطى بين عهدي فن العمارة الروماني وفن العمارة القوطي .



فيلبينو ليبي : القديس فيليب يطرد الشيطان

المشرف على الموت ، سواء فيها أو في لوحة (الصلب) الأصغر قياساً الموجودة في واشنطن ، يقف غرونفالد على القطب المتطرف المطلق بعيداً عن السكون الحزين لعصر النهضة الرفيع الذي بلغ ، في تلك الآونة ، مرحلته الأخيرة في روما .

وُلد بوتشيللي Botticelli حوالي العام ١٤٤٥ وتوفي في العام ١٥١٠ . إنه أيضاً الفنان الذي استطاع تخطي الحد الفاصل بين الثقة المتطلعة للقرن الخامس عشر والفترة المظلمة لحكم سافونا رولا ، لذا لم يكن غريباً عن روح العصر أن يحاول هو أيضاً أن يطور في النهاية الحاجة الملحة والرغبة الجامحة للتعبير عن المعاناة الكامنة في (الآلام) . ربما كان بوتشيللي تلميذاً لدى فرا فيليبو ، ولابد أنه ـ تبعاً لذلك ـ ورث



بوش : الفردوس الأرضي

الخبرات من عصر النهضة الإيطالي قبل أن يعهد إليه أول مرة في العام ١٤٧٠ بالعمل على لوحة (الثبات) بنسق يماثل نسق بييرو بوليولو ، ولتضاف إلى سلسلة الأخير المسماة (الفضائل) . من هذه الناحية ، فإن عمله يتدرج من التخيلات البسيطة لـ (ترنيمة السيدة) ـ على وهنها ـ إلى التخيلات المصطنعة بإفراط لـ (الربيع ـ بريمافيرا) و(ولادة فينوس) ، وكلتاهما في هيأة أساطير بسيطة تؤلفان صوراً



بوتشيللي : الولادة الغامضة

محكمة حقاً للتأويلات الأفلاطونية المحدثة(*)، بمفهوم مسيحي، لأسطورة فينوس. لذا، فإن (بريمافيرا) هي نوع من الترميز للعيش المتحضر، مع فينوس كنوع من (سيدة) وثنية (كاملة مع الهالة) التي ينبغي أن تعصف بعقل الإنسان وهو يتأمل ذلك الجمال، المقدس أصلاً. وبالطريقة ذاتها، فإن (ولادة فينوس) هي بعيدة كل البعد عن (فينوس) بانديموس. ثمة من يقول إنْ هذا إلا تأويل مصطنع ـ وهو كذلك نوعاً ما ـ لكنه تأويل كان له معناه في الفترة المتأخرة من القرن الخامس عشر. وبإمكاننا أن نرى بجلاء كيف أن تخيلات بوتشيللي في ما بعد، وفي ظل سلطة سافونا رولا الدينية والاضطرابات التي اجتاحت روما، أضحت أقل كتماناً وأكثر جهراً بالمسيحية. ومن الأمثلة الجيدة على ذلك (الميلاد الغامض) والعبارة المدونة عليها: (أنا ساندرو رسمت هذه الصورة في نهاية العام ١٥٠٠ (؟) في أثناء قلاقل إيطاليا في منتصف الوقت المقابل للفصل الحادي عشر للقديس يوحنا في الكارثة الثانية بفقدان إبليس لثلاث سنوات ونصف، وبعدها سيقيد بالأغلال في الفصل الثاني عشر، وسنرى ذلك بوضوح.. كما في هذه الصورة). ولكي يؤكد على أهمية العذراء والطفل وعدم جدوى البشر نسبياً، فقد عاد إلى بدعة القرون الوسطى المبكرة في إهمال القياس والمنظور وتدرج الاحجام الفعلية للأشخاص وفقاً لأهميتهم؛ وبذا فإن (العذراء) هي الأكبر كثيراً على الرغم من أنها موضوعة ـ كما تبدو ـ في منتصف المسافة.

إن السمة التي تربط بوتشيللي بالإرث الفلورنسي ربطاً محكماً هي خاصيته الخطوطية. إن رؤيته التي جعلت منه فناناً يتصف بجمالية واهنة.. ناعمة.. مجردة من الشهوانية، تكمن في تجاوزه الترسيمات السلكية الصلبة، بالإضافة إلى متانة سطوحه التي تبدو كالرخام. فالزنابق والأوراد، وحالة الاسترخاء والنشوة كلها موجودة.. مصطنعة لكنها مشدودة في ما بينها بدقة قوطية للخط، واهتمام بالشكل الصلد المستمد من الوله الفلورنسي بالنحت.

في أعمال بوتشيللي الأخيرة، المنفذة بين الأعوام ١٥٠٠ ـ ١٥١٠، شيء من الكثافة العاطفية التي اتصف بها الشماليون. ويمكن مقارنة عمله (الإنزال) بلوحة

(*) الأفلاطونية المحدثة Neoplatonism مذهب نشأ في القرن الثالث للميلاد وأدخل تعديلات على الفلسفة الأفلاطونية لتنسجم مع المفاهيم الأرسطوية والشرقية.

(الصلب) لغرونفالد بعد حوالي عشر سنوات ، مع الأخذ بنظر الاعتبار أن ما من إيطالي كان سيقدم على تمثيله بمثل هذه المواصفات . فمع هول المعاناة التي عبّر عنها بوتشيللي فإن هيئات (مسيحه) الميت تردد صدى تلك الرؤوس الساكنة ، العارية المتعالية ، في (إله الحرب وفينوس) ، والطرق الأسلوبية التي استخدمها لتأمين أقوى تأثير لاشكاله هي فعلاً من النوع المطلوب نفسه في الأسطورة . إن قناع العذراء المأساوي ، وتهاوي جسد المسيح الميت ينمان عن الرثاء ، لكن التوازن الشكلي للتكوين ، والاستخدام المقصود للأشكال الأكثر نقاءً ليعبر به عن نبذ الأسى ، تمس أوتاراً تختلف في جوهرها ، كما في إيقاعها ، عن رؤية غرونفالد المرعبة .

في أوج فترته المتألقة ، خلال سني الثمانينات من القرن الخامس عشر ، لجأ بوتشيللي إلى الإفادة من كل ما هو مألوف من تشبيه متواصل وحركة وهيجان في الوقفة واللباس ، وعناية بالسطح . ومن الأمثلة على ذلك اللوحات الجصية (الفريسكو) التي شارك بها في سلسلة مصلى سستين . إن هذا النزوع ، نحو تنظيم سطح الصورة لإحداث أقصى تأثير يمكن استخلاصه من تعددية الأشكال المتناقضة ، قدّر له أن يصبح ملمحاً مأخوذاً به في الفن الفلورنسي في نهاية القرن . ومن الجائز أن فيلبينو ليبي Filippino Lippi (١٤٥٧ ـ ١٥٠٤) كان تلميذاً لبوتشيللي بعد وفاة والده في العام ١٤٦٩ ، وهو يشاطره بعض الشيء في هذه الخاصية الاستحواذية نفسها .

في عمل فيلبينو نجد المزيد من الانزعاج والهيجان . كل رداء يرفرف بوحشية ، وكل الأشكال تحوم أو تتموضع ، ومع ذلك فهناك عاطفة ذات أصالة أقل في التعبير ، وهناك في العديد من أعماله عرضٌ زاخر جداً يدل على شغفه بأدوات الزينة الكلاسيكية السائدة آنئذ . لكن هذا لاينطبق على رائعته (رؤيا القديس بيرنارد) (١٤٨٦) وهي معاصرة بقدر ما هي ترجمة ساكنة ـ لكنها باهتة نوعاً ما ـ للموضوع نفسه الذي طرقه بيروجينو . إن في صور فيلبينو حلاوة ورقة قل أن حققها عمله ، كما في (العذراء والطفل مع القديس دومنيك والقديس جيروم) . و(فريسكواته) في مصلى ستروزي في فلورنسا ترينا ، من ناحية أخرى ، رغبته في تحقيق إثارة عاطفية وفي الوقت نفسه بسط معرفته بالعاديات التحفية (الأنتيك) .

رسمت هذه الصور في نهاية القرن ، وليس من الصعب معرفة كيف أن التيار الآن قد انعطف بعيداً باتجاه رصانة بيروجينو وليوناردو وواقعيتهما ، وهما اللذان كرّسا

فيروشيو : تعميد المسيح





ليوناردودافنشي : البشارة

ابحاثهما للواقعية والبساطة في التجميع بدلاً من العاطفية المحمومة لمانريي(*) القرن الخامس عشر . ومع ذلك ، فهناك إثارة يمكن استخلاصها من فيلبينو وبوتشيللي مما لم يوفرها بيروجينو الرصين مطلقاً . إن فن بييرو دي كوزيمو يهيئ ملاذاً حزيناً في منتصف الطريق . لقد كان - استناداً إلى فاساري- شخصية مسرفة متمردة ، تألفت شهرته المعاصرة بفضل تصاميمه للمواكب الاحتفالية ، وبخاصة تلك المشاهد الرهيبة في (انتصار الموت) للعام ١٥١١ . إن صورته (Lapiths and Centaurs) (**) تبرز التعاطف مع الطبيعة ومع (النصف ـ الإنساني) الذي يبدو أنه أكثر الجوانب جاذبية لشخصيته .

(*) المانريون : تعريب لكلمة mannerists وهي مشتقة من كلمة المانرية mannerism التي سبق ذكرها .

(**) القنطور : كائن خرافي نصفه إنسان ونصفه حيوان ، ولابث : أخ غير شقيق للقنطور ، في الأساطير الرومانية .

الفصـــل الثامـــن

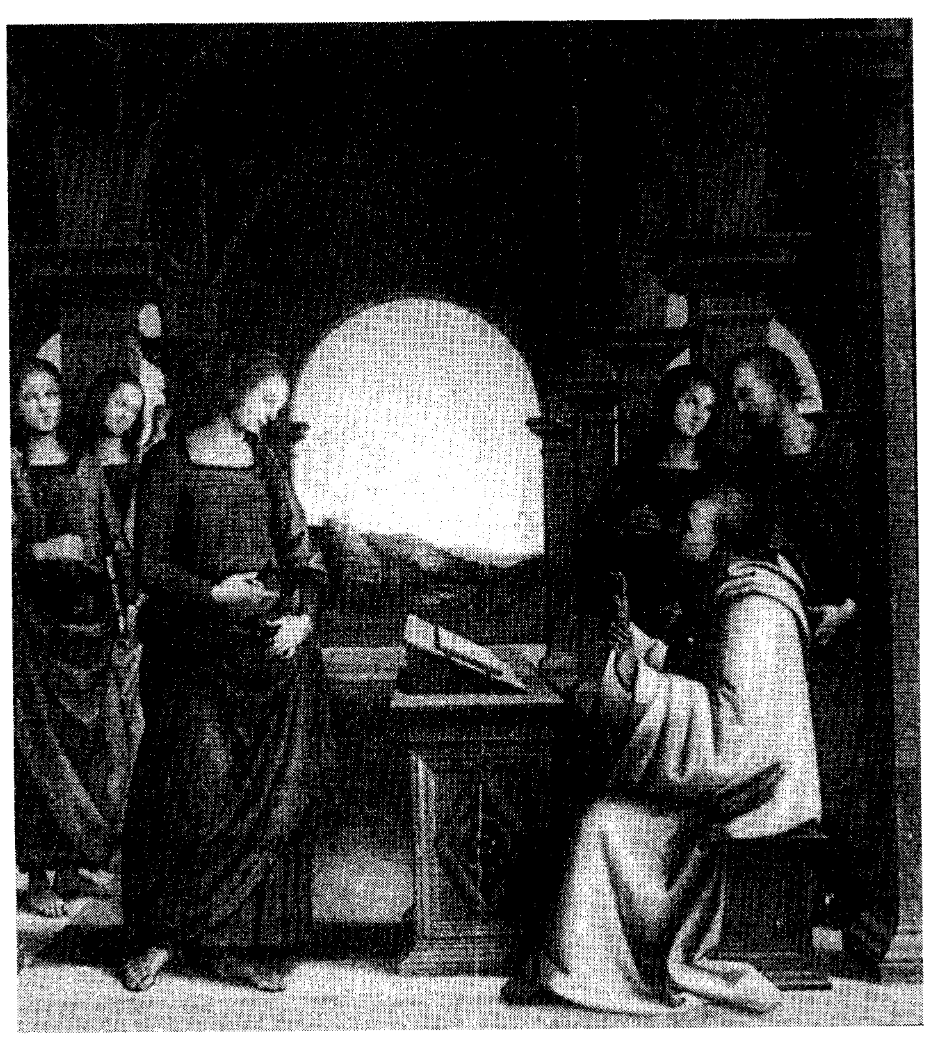
كـان ليـوناردو دافنشي Leonardo de Vinci يُعـدّ ، حتى من قبل معـاصـريه ، باحثـاً وفناناً مدهشـاً ، وبدا لأولئك الذين ينتمـون للقرن السـادس عشر آخر فناني العصر الذي سبق عصر النهضة الأوروبية ، وأول أبناء الجيل الذي نشط حوالي العام ١٥٠٠ ؛ الجيل الذي مثّل السيرورة كلها لعصر النهضة . ولطالما نُظر إلى ليوناردو ، ورافائيل ، وميكلا نجيلو معاً على وفق هذه المفاهيم . لكن المهم أن نتذكر أن ليوناردو وُلد في العام ١٤٥٢ ، وأنه لذلك يكون قد مارس عمله لفترة طويلة قبل الآخرين الذين احتسبوا عادة من معاصريه . كان برامانت ، صنوه الحقيقي الوحيد ، يكبره قليلاً ، وربما كانت صداقته مع ليوناردو في ميلانو خلال ثمانينات وتسعينات القرن الخامس عشر حاسمة من وجوه شتى للفن الميلاني(حوالي العام ١٥٠٠) . حظي ليوناردو بالشهرة دائماً بفضل المدى الواسع لعبقريته المتشعبة ؛ لم يكن واحداً من أعاظم الفنانين في عصر زاخر بالفنانين العظام وحسب ، بل ربما يكون أبرز علماء التشريح في العالم ، وعالماً طبيعياً لا نظير له في حقول المعرفة المختلفة : كعلم النبات ، وعلم طبقات الأرض (الجيولوجيا) ، وحتى أوليات علم الطيران . مع ذلك ، فإن الآلاف من ملحوظاته ورسومه التخطيطية حول هذه العلوم وغيرها من الموضوعات لم تُكتشف أو تُقوّم من جديد إلا مؤخراً نسبياً . بالنسبة للعديد من معاصريه ، لابد أن يبدو ليوناردو رجلاً غريباً يضيع وقته في مشروعات مسرفة لا فائدة منها ، لم تتحقق ولم تحقق شيئاً قط . هناك بالكاد خمس عشرة صورة له ، البعض تعرض للتلف وتعذر إصلاحه . بدأ ليوناردو الحياة متدرباً تقليدياً في محترف الرسام والنحات فيروشيو ، وأول شاهد على عبقريته المبكرة هو حين رسم الملاك الأيسر في صورة فيروشيو (تعميد المسيح) وكان من نتيجة ذلك أن أقسم فيروشيو على أنه لن يمارس الرسم بعد ذلك . ومن الثابت حقاً أن فيروشيو قد ركز فعلاً على النحت منذ ذلك الحين فلاحقاً ، وأن صورة (التعميد) قد نُفّذت بيدين مختلفتين تماماً ، ومع ذلك لم تُنجز كاملة . لذا ، فمن المعقول الادعاء بأن فيروشيو قرر أن يوظّف ليوناردو كرسام رئيس في الشركة . وليس لدينا ما يؤكد متى حصل هذا ، لكن من المعروف أن ليوناردو

(*) الميلاني : نسبة إلى مدينة ميلانو الإيطالية .



فيلبينو ليبي : رؤيا القديس بيرنارد

أصبح أستاذاً في نقابة الرسامين في العام ١٤٧٢ ، وأنه كان يعيش في منزل فيروشيو في العام ١٤٧٦ حين وُجّه إليه اتهام باللواطة من مصدر مجهول ، وهو اتهام أقرب ما يكون إلى الحقيقة ، وقد يفسر بعض طباعه الشخصية ، مثل ميله للعيش منزوياً ، ونزعته إلى نبذ الأشياء ، وهي نصف منجزة . هناك صورة مبكرة (للبشارة) عادة ما تُعد من صُنعه رُسمت في أثناء اشتغاله في محترف فيروشيو ، وفيها تتجلى سمتان من خصائص فنه ، لاسيما في أجنحة الملاك وفي رداء (السيدة) . إن جناحي الملاك



بيروجينو : رؤيا القديس بيرنارد

قد خضعا لدراسة مفصلة لجناحي طير حقيقي وهما يختلفان كلياً عن الأجنحة المألوفة المكسوة بالريش التي اعتاد عليها أغلب رسامي القرن الخامس عشر عند رسم ملائكتهم . وعلى الغرار ذاته ، هناك رسم لثياب (السيدة) يبدو جلياً أنه قد استقي من قطعة قماش حقيقية . إن هذا يُعد عملاً ثورياً في القرن الخامس عشر ، إذ إن معظم الرسامين دأبوا على رسم الطيات في الثياب من وحي خيالهم ، لكن سرعان ما صار معروفاً أن ليوناردو الشاب كان يضع رسوماً تخطيطية متأنية لثنيات طيات



ليرناردو دافنشي : سجود الملوك

حقيقية ثم يستخدم هذه الرسوم للإفادة منها في عمله . ولم يؤدِ ذلك إلى دفع غيره من الرسامين للقيام بدراسات مماثلة ، إذ إنهم ببساطة استعادوا رسوم ليوناردو التخطيطية ، لكن من الواضح أنه - في الحالتين معاً - كان يبلور تلك العاطفة الحرّى نحو الواقعية والفضول لاستكناه مظهر الطبيعة والذي أضحى من سمات رسمه المميزة . لذا فليس عجبا ان يُقبل بعد لأي على استعمال تقنية جديدة بالزيت ، أو الأحرى القيام بتجارب به ، ولهذا تعّرض الكثير من رسومه للتلف بسبب قيامه بإجراء تجارب فيها بطرق تقنية جديدة . ومن الأمثلة على ذلك ، صورته (السيدة مع مزهرية الورد) التي ربما تكون قد رُسمت في سبعينات القرن الخامس عشر والتي تبدو فيها مزهرية الورد مرسومة بدقة مع قطرات مُكثفة جرى تشبيهها بمهارة بالغة أثارت

تعليق فاساري عنها بعد قرن من ذلك الزمان . وفي حدود التاريخ نفسه ، كانت هناك صورة أجمل بكثير ، مقطوعة لسوء الحظ من الأسفل ، تمثل بما يقرب من اليقين جنيفرا دي بينشي ، ربما تكون قد رُسمت بمناسبة زواجها في العام ١٤٧٤ . إن وجه الجالسة الشاحب يبرز من خلفية قاتمة لأغصان من العرعر مدروسة بعناية في إشارة واضحة إلى اسمها . في الأصل ، لابد أن تكون في الصورة يدان ، ومن المحتمل جداً أنهما اليدان اللتان تظهران في الرسم التخطيطي ضمن المجموعة الملكية في قلعة وندسور . لهذا ، ومنذ وقت مبكر يعود إلى العام ١٤٧٤ ، كان ليوناردو قد استنبط صورة نصفية مهّدت الطريق إلى (المونا ليزا) .

إن أبرز عمل له في تلك الفترة هو صورة (سجود الملوك) التي عُهد إليه برسمها في العام ١٤٨١ لأحد الأديرة على مقربة من فلورنسا ، وانقطع عنها دون أن يكملها . وليس هناك ذكرٌ لأي مبالغ دُفعت له بعد العام ١٤٨١ ، لكن سحنتها المتأنية السمراوية جعلتها واحدة من أهم الاعمال المرسومة في الربع الأخير من القرن الخامس عشر . إن الصورة (التي تقرب من ثمانية أقدام مربعة) جاءت حلاً لمشكلة تمثيل عدد كبير من الأشخاص المتجمهرين حول المجموعة المركزية المتمثلة بالعذراء والطفل ، ومع ذلك فقد جرى ترتيبهم بطريقة لاتؤثر على مرأى أهم الأشخاص فيهم . وقد فعل هذا باستخدام شكل هرمي التكوين ، الذي يخلق عمقاً بليغاً ويعطي ، في الوقت نفسه ، أنماطاً خطية رئيسة على سطح الصورة بحيث تقود عين الناظر إلى أهم الأجزاء فيها . ان (السجود) ملأى بإيماءات ملحوظة عن كثب وبأسارير وجهية معبرة ، وذات خاصية رومانسية آسِرة ؛ في ذلك الحشد المُظلل للأشخاص حول المجموعة المركزية المستكينة ، وفي ذلك الخليط من المسنين والشبان والخيول والراكبين الذين ينطلقون من بين الأشكال الشبحية القاطنة في العمارة الخربة في خلفية الصورة . ليس من المبالغة أن نتبين في هذه الصورة بوادر فن عصر النهضة . فبقدر التأثير الذي أحدثته صورة مازاشيو : (مادونا بيزا) أو (جمع الأتاوة) ، فقد قطعت صورة ليوناردو الصلة بكل ما كان سائداً قبلها ، وأرست المسار المقبل للرسم الفلورنسي ، وبالتالي للرسم الإيطالي . ومع أنها لم تكن مكتملة تماماً ، ربما بسبب عدم اهتمامه بالتفصيل العَرضي مما قد يحول دون التركيز على الحلول الشكلانية الخالصة التي يطرحها ، فإن الصورة تؤلف نقلة كبيرة حقاً بحيث بدت أشكال الفن الفلورنسي من بعدها ، والتي كانت ماتزال عالقة في رسوم بوتشيللي

وغيرلانديو ، كمخلفات لنظام مندثر عفا عليه الزمن .

هناك ، ضمن دفاتر ملحوظات ليوناردو ، مسودة رسالة كتبها إلى لودوفيكو سفورزا ، دوق ميلانو ، ادعى فيها بإسهاب أن بمقدوره القيام بكل شيء تقريباً ، وبخاصة العمل كمهندس عسكري ، وفي ختام الرسالة فقط ، وبما يشبه الاستدراك ، ذكر أن باستطاعته أن يعمل معمارياً ، ونحاتاً ، و(في الرسم أستطيع أن أفعل ما يفعله غيري . . أياً كان) . وليس من المعروف إن كان قد ارسل هذه الرسالة فعلاً إلى الدوق ، لكن من المؤكد أن ليوناردو كان في ميلانو في العام ١٤٨٣ حين كُلِّف برسم الصورة المعروفة الآن باسم (عذراء الصخور) . هذه الصورة بقيت مثار جدل لمدة طويلة إذ إن هناك نسختين منها : إحداهما في متحف اللوفر بباريس والثانية في الصالة الوطنية بلندن . بالنسبة لأي رسام آخر من القرن الخامس عشر فإن وجود صورتين متماثلتين جداً لم يكن يشكّل أي مشكلة ، لكن ليوناردو بالذات لم ينجز سوى صور معدودة وليس من المعقول أن يلجأ إلى رسم صورتين متشابهتين تقريباً . إن الوثائق المدونة من العام ١٤٨٣ حتى العام ١٥٠٦ تشير كلها إلى صورة واحدة ، هي تلك


ليوناردو دافنشي : جنفيرا دي بينشي


ليوناردو دافنشي : السيدة مع مزهرية الورد

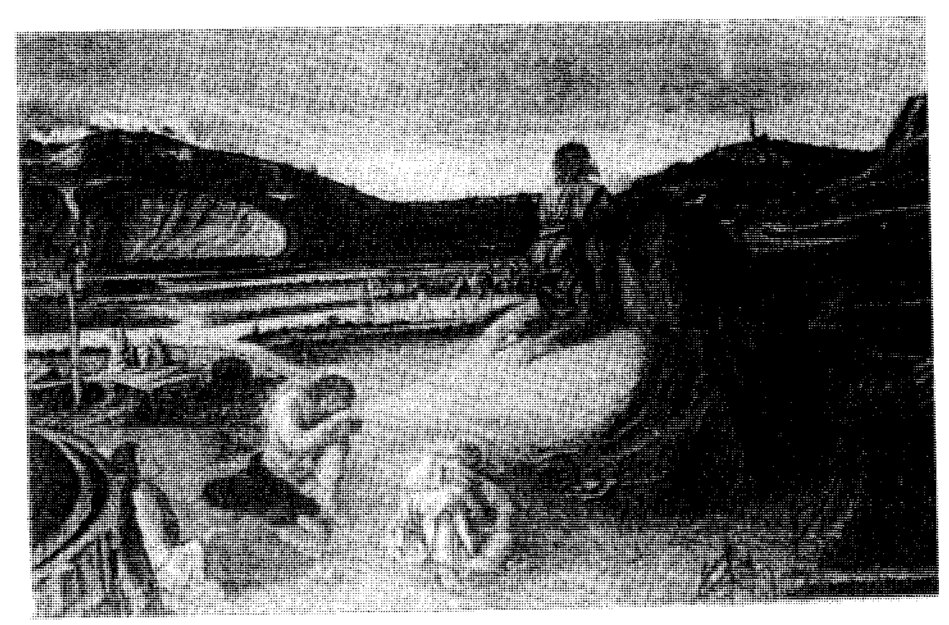


ليوناردو دافنشي : عذراء الصخور

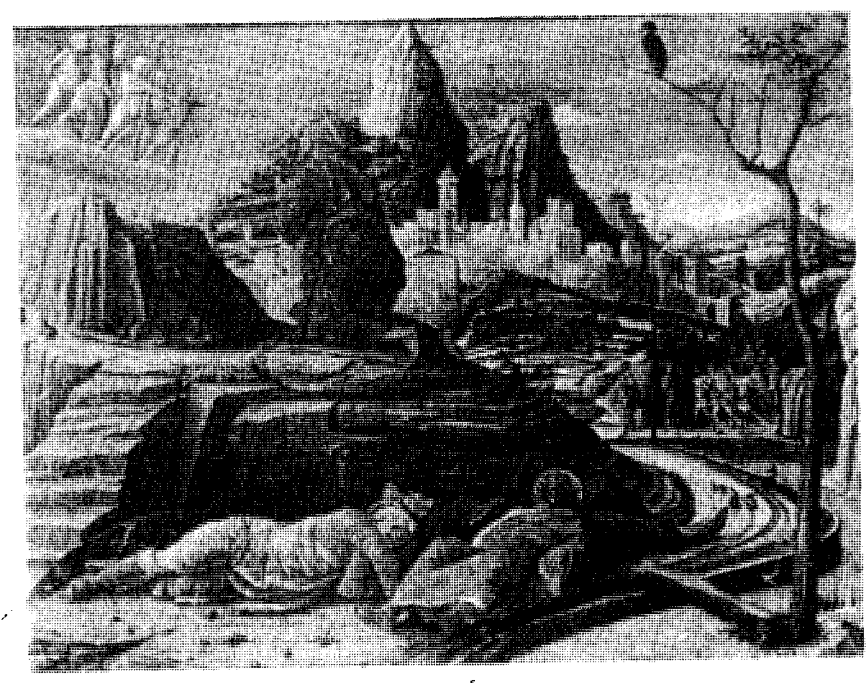
الموجودة في لندن التي تم الاتفاق عليها بعامة . من ناحية أخرى ، فإن النسخة الموجودة في باريس ليست مثار شك في أنها من صنع ليوناردو ، لكنها ـ كما هو واضح ـ أقدم من الثانية في الأسلوب وتحتفظ بشبهٍ لا بأس به مع صور الحقبة الفلورنسية مما يجعلها عرضة لنقاشٍ له ما يبرره في العام ١٤٨٣ . ومرة أخرى ، إن الشكل الأساس للتكوين هو هرمي والعلاقة المتبادلة للشخوص تؤلف نسقاً مثلثاً على

سطحية الصورة في قمته رأس السيدة العذراء (المادونا) . هنا ، ثانية ، نجد أن علاقة الشخوص بالوضع الغامض الذي هم فيه لها خاصية الفنتزة الحُلمية الموجودة في صورة (السجود) ، مع معانٍ إضافية هنا لسعي فكري بحت لحل المشكلة الناجمة عن إقحام أربعة أشكال ـ ضمن فضاء داخلي مُقنع ـ في وحدة وثيقة وذات معنى نفسي بليغ . أن اهتمام ليوناردو بعلم النبات وعلم طبقات الأرض (الجيولوجيا) يمكن رؤيته في الوضع المشهدي الغريب في كهف تماماً كما نراه في الأوراد التي تفترش الأرض . هناك العديد من رسوم هذه الفترة لأوراد مماثلة ، وهناك رسم جميل جداً في تورين لرأس الملاك . وفي الوقت نفسه ، كان ليوناردو يرسم مجموعات من التخطيطات في دفاتر ملحوظاته لشتى الموضوعات المختلفة ، وبصفة رئيسة في العمارة والتشريح الإنساني وتشريح الحصان . إن الرسوم الكثيرة للخيول والراكبين ربما قصد منها وضع كتاب يعالج تشريح الحصان ، في حين أن الرسوم الأخرى خُصصت من أجل نُصبٍ لوالد لودفيكو سفورزا والذي أمضى ستة عشر عاماً بالعمل عليه دون أن ينجز منه سوى الأنموذج الطيني للحصان . وهذا الأنموذج بدوره تعرضٍ للدمار في أوائل القرن السادس عشر ، ولم يشرع بالعمل على تمثال سفورزا نفسه أبداً .

إن العمل العظيم الآخر لهذه الفترة هو بلا ريب صورة (العشاء الأخير) الموجودة في قاعة الطعام لدير القديسة ماريا ديل غريزي ـ وهي إحدى أكثر الصور شهرة في العالم على الرغم من أنها اليوم لاتكاد تُعد إلا أثراً نبيلاً . من المعلوم أن ليوناردو كان يعمل عليها منذ العام ١٤٩٧ ، وهي الصورة التي ربما يصح أن تعد ، اكثر من أي صورة أخرى ، أول صورة لعصر النهضة الرفيع . وربما لم يكن من قبيل المصادفة أن يكمل برامانت ، في تلك الآونة بالذات ، إنشاء كنيسة الدير باسلوب مالبث أن تطور خلال بضع سنوات إلى العمارة الكلاسيكية لعصر النهضة الرفيع . إن أهم ما في (العشاء الأخير) هو الطريقة التي تجاوز بها ليوناردو مَنْ سبقه في إقدامه على استخلاص الدراما المبطنة للحظة المحددة التي أعلن فيها المسيح بأن أحد حواريه سيشي به . وإذا ما نظر المرء إلى مثال أسبق من ذلك لصورة (العشاء الأخير) ، كتلك التي رسمها كاستانيو ، أو حتى إلى صورة معاصرة تقريباً لغير لانديو ، فسيرى بوضوح أن هذا الفنان أو ذاك قد وضع الحواريين إلى شمال الشخص المركزي وإلى يمينه ؛ أحد عشر منهم بتعابير تقية ورعة ، والثاني عشر منهم (يهوذا) وقد جُعل منفرداً بصورة جلية بحكم جلوسه في الجانب الآخر المعاكس من الطاولة بخلاف سائر الحاضرين ، وله



جيوفاني بيليني : ألم في الحديقة



مانتينا : ألم في الحديقة



جيوفاني بيليني : السيدة والطفل

تعبير مختلف تماماً . أما صورة ليوناردو ، فهناك لأول مرة تجمّع للحواريين لا بصورة أفقية فقط بل بشكل مجموعات صغيرة بأنماط ثلاثة متباينة يوازن أحدهما الآخر وهم يلتفتون متسائلين الواحد منهم نحو الآخر ، ومع ذلك فهم مترابطون معاً من خلال التكوين كله وقد تناهى إليهم مغزى كلمات المسيح وما أثارته من لواعج في نفس كل منهم . لقد أُفرد يهوذا لا بجعله يبدو وغداً بل بالطريقة التي ينكفئ بها لشعوره الخاص بالذنب ، وقد وُضع رأسه ، من دون الآخرين ، بحيث يكون وجهه في الظل .

هناك قصة غير مؤكدة تقول إن رئيس الأساقفة ، في محاولة يائسة منه لحث ليوناردو على بذل المزيد من الجهد والمثابرة ، شكا من أنه ـ أي ليوناردو ـ اعتاد ان يأتي في الصباح ويقف متطلعاً لنصف ساعة أو يزيد إلى الصورة ثم يضع عليها بضع ضربات من الفرشاة وبعدها ينصرف عنها لما تبقى من النهار . وقد برر ليوناردو ذلك بأنه كان يواجه صعوبة كبرى في تخيّل وجه شرير كوجه يهوذا ، لكنه استدرك بأنه إذا كان الأمر عاجلاً إلى هذا الحد فسيضطر إلى وضع وجه رئيس الأساقفة بدلاً عنه . ومن الطبيعي أن اقتراحه هذا لم يلق قبولاً ؛ لكن فكرة أن يكون الفنان فيلسوفاً متأملاً ، وليس عاملاً حاذقاً وحسب ، مهمته ملء مساحة كبيرة من الحائط كل يوم ؛ هذه الفكرة لابد أن تبدو غريبة لا بالنسبة لرئيس الأساقفة فقط بل حتى لكثير من معاصريه الفنانين في الواقع . إن مفهوم القرن السادس عشر للفنان . . كعبقري خلاق ، مثله مَثل الشاعر ، وليس كسائر الحرفيين العاديين ، لايمكن إلا ان يُعزا إلى ليوناردو دافنشي دون غيره .

في أواخر العام ١٤٩٩ غزا الفرنسيون ميلانو وسقطت إمارة سفورزا . وغادر ليوناردو وبرامانت المدينة صوب الجنوب ، فقصد برامانت روما حيث عمل على تطوير تلك الصيغ المعمارية التي عبّرت ، بسلاستها وتناغمها ، أبلغ تعبير عن عصر النهضة الرفيع وليتصدّر ولادة تصاميم كنيسة القديس بطرس الجديدة . وتوجه ليوناردو إلى مانتوا والبندقية أولاً ، ثم إلى فلورنسا حيث وصلها في العام ١٥٠٠ وامضى فيها السنوات الست التالية باستثناء فترات طويلة نسبياً قضاها بعيداً عنها . وخلال فترته الفلورنسية الثانية كان موقعه قد تغيّر بصورة ملحوظة عما كان عليه قبل سفره إلى ميلانو . فقد ذهب إليها شاباً يرنو إلى مستقبل وضّاء وحين عاد إليها عاد وقد سبقته شهرته بفضل صورته (العشاء الأخير) . واستمر في تكريس وقته ونشاطه لدراساته التشريحية التي سبق أن شغلته في ميلانو حين شرع بوضع كتاب حولها ، وقد كان



ليوناردو دافنشي : العشاء الأخير

هو مَن ابتكر النظام الذي يمثل العضلة وهي تؤدي عملها بوضوح بعد أن يجردها من كتلتها التي تخفي ما يكمن تحتها . ومن الواضح أيضاً أن الرسوم التخطيطية التشريحية التي رسمها ليوناردو نابعة من دراسة تحليلية فعلية على الأجسام ، ومن وجهة نظر طبية - إذ لاشيء غير ذلك يفسر الرسم التشخيصي للجنين داخل الرحم ولم يكن الأمر مجرد ملاحظة السطح للإفادة منه أو الاستعانة به في رسمه . أنه يستخدم الدروس خير استخدام ، على الرغم من تكليفه في العام ١٥٠٣ من قبل الإمارة في فلورنسا برسم صورة تمثل الانتصار الفلورنسي في (معركة آنغياري) على أحد جدران قاعة المجلس الكبير ، لتُلحق بصورة ميكلا نجيلو (معركة كاسينا) . إن اختيار ميكلا نجيلو للموضوع لم يكن المقصود منه المعركة نفسها بل دراسات عارية للمحاربين وهم على أهبة القتال : كان إشادة بكمال الجمال الذكوري وتعظيماً للرجولة . لكن ليوناردو ارتأى تمثيل الاحتدام المرير للمعركة نفسها . . للجمع المتشابك الهائج من الرجال والخيل في كتلة متصارعة . . الخيل تقاتل بضراوة كضراوة الرجال ، في محاولة لتجسيد ما أطلق عليه ليوناردو : الجنون المتوحش للحرب . لكنه ، أيضاً ، لجأ إلى استخدام تقنية غريبة - ولم تكن لديه الخبرة أو المعرفة برسم الفريسكو اللتين عهدتهما ميلانو - فوسيط الشمع الذي استعمله لم يكن مخيبّاً وحسب بل أضرّ

بعمله ضرراً فادحاً ، إذ مالبث أن ماع وسال . وفي العام ١٥٠٥ توقف عن العمل ، ولم يبق على قيد الوجود سوى رسوم تخطيطية قليلة . وكل ما عُرف عن رسمه إنما هو مستمد من هذه التخطيطات ومن بعض النسخ المجانية المأخوذة عنها قبل أن تنحل وتتفسخ في النهاية .

إن الأعمال الأخرى خلال هذه الفترة هي الرسوم التمهيدية (للعذراء والطفل مع القديسة آن) و(الموناليزا) . إن الرسوم التمهيديية هي المواصلة والإفاضة في حل المشكلة التي واجهها في البداية مع (عذراء الصخور) : كيف يضع تكويناً بشكل هرمي لمجموعة مؤلفة من شخصين بالغين وطفلين تشدهم رابطة وثيقةجسدياً ونفسياً ؟ ربما يكون أقدم هذه الرسوم هو الموجود في لندن ، الذي نفّذه في الأرجح في أواخر إقامته في ميلانو . أُجلست العذراء على إحدى ركبتي القديسة آن ، وهي تمسك بالطفل الذي مال بجسمه عبرهما ، ورأسا المرأتين بمستوىً واحد ، وقد استدارتا بوجهيهما إلى الداخل ، تعلوهما شبه ابتسامة ناعمة غامضة تضفي على التعبير حركة وعنفواناً . لكن المجموعة عريضة ، نوعاً ما ، عند القاعدة ، وعرض الهرم أكثر من عمقه ، والقديس يوحنا الصغير لم يُدمج بالمجموعة كلياً . أما الصورة الموجودة في متحف اللوفر فعبارة عن رقاقة لم يكتمل رسمها (علماً بأن صورة لندن هي رسم تخطيطي على الورق) ولم يُعرف شيء عن مرحلة رسمها التمهيدي . هنا ، تميل العذراء وقد أُجلست في حضن القديسة آن ، إلى أمام ، لتمسك بالطفل وهو يحاول اللحاق بالحَمل ؛ المرأتان متراصتان الواحدة إلى جوار الأخرى ، ونظرة القديسة آن الحانية مصوبة إلى الأسفل نحو ابنتها ، في حين تتطلع العذراء إلى وليدها وبالعكس ، بحيث أن هناك استخدام جيوتوسكي (*) تقريباً لتلك النظرة المتميزة المتبادلة بينهما ، المسلطة على بناء شكلاني يماثل تكويناً مشابهاً لمازاشيو . لقد استعيض عن القديس يوحنا الصغير بالحَمْل ، وجرى توسيع المعنى بالمغزى الذي يسبغه الطفل وهو يعانق رمز (آلامه) .

لم تكن الموناليزا نفسها ذات جمال أخاذ ، كما لم تكن سيدة مرموقة . إنها ليست سوى زوجة موظف فلورنسي . لقد سبق أن رسم ليوناردو صوراً غيرها في ميلانو ـ لخليلة لودفيكو سفورزا ، ولموسيقي ، وربما هناك صورتان أخريان تدينان له

(*) جيوتوسكي : نسبة إلى الفنان الإيطالي جيوتو .

بالكثير وإنْ لم يكن قد نفذهما بنفسه تماماً . كما أنه اضطر إلى رسم صورة إيزابيلا دي إيستيه اثناء مكوثه في مانتوا بعد فراره من ميلانو . هناك صلة قريبة بين الموناليزا والملامح التي وضعها في رسومه التمهيدية لصورة (العذراء والقديسة آن) وحتى في تلك التي يُظن أنه بدأ بها في ميلانو ، بحيث يبدو وجهها اللّغزي الجميل كأنه حاضر في عين بصيرته كوجود مادي حقيقي . لقد انكب فاساري على تأمل تلوينها المرهف ، وعينيها المخضلتين ، وجفنيها المُظللين برقة ، وفمها ، ومنخريها . ما من تلميح لهذا الوجه الطبيعي الذي فُتن به فاساري يمكن أن يصمد في غمرة الكآبة التي تتطلع إلينا من خلالها الآن . إن الموناليزا تطور نمط (جنيفرا) التي سبقتها ، وبيديها المطويتين الموضوعتين على مسند كرسيها تخلق وقفة نصف طولية كلاسيكية ظل صداها يتردد عبر القرون . . من رافائيل إلى رامبرانت ، واصبحت من الشيوع بحيث بات يصعب علينا ، عند النظر إليها ، أن ندرك أنها كانت جديدة وطرية يوماً . إن متراس النافذة الذي تجلس إزاءه يطل على منظر طبيعي شاسع ظليل ، غريب غرابة الكهف الذي يؤوي (عذراء الصخور) ، خيالي مثل مناظره لمشاهد الألب ، بعواصفه وفيضاناته . لقد جاء تنفيذه بتقنية الزيت غاية في الجزالة والنعومة ، كأن نغمات النمذجة قد نُفخت فيها نفخاً وليس رسماً من صنع ريشة . وحدها المعالم الرئيسة تنطق : ابتسامتها النصفية الراعشة ، أنفها الطويل ، عيناها بجفنيهما المثقلين عاليهما وسافلهما ، وقد خلت من الحاجبين فبدا جبينها واسعاً صقيلاً لا يعترضه شيء . ترى . . كم فيها من أمرأة حقيقية ، وكم فيها من (ميوزا)(*) حارسة . . ذلك ما سيبقى لغزاً أبداً ـ ربما كان مقصوداً ـ ما دامت تؤلف تجسيداً لفكرة بقدر ما هي تجربة فريدة في فن التصوير .

أمضى ليوناردو العام ١٥٠٢ بأكمله تقريباً بعيداً عن فلورنسا ، يعمل مهندساً عسكرياً لدى الطاغية سيزار بورجيا في حملته الإرهابية . وفي العام ١٥٠٦ هادن الفرنسيين الغزاة وعاد إلى ميلانو . وفي العام ١٥٠٧ عيّن رساماً لملك فرنسا ، فرانسيس الأول ، وبدأ بطريقته المتباطئة المعتادة بتصميم نصب لـ(تريفولزيو) حاكم المدينة ممتطياً فرسه ، كما واصل رسومه التشريحية وملأ دفاتر كثيرة بدراسته للعضلات وعلم الأجنة . وحين توارى الحكم الفرنسي عن ميلانو في العام ١٥١٢ ،

(*) الميوزا : إحدى الإلهات التسع الشقيقات اللواتي يرعين الغناء والشعر والفنون والعلوم في الميثولوجيا الإغريقية .



ليوناردو دافنشي : موناليزا

راح ليوناردو يبحث له عن مركز نفوذ جديد يحتمي به في روما ، وقد قصدها فعلاً في العام ١٥١٣ بعد أن استدعاه جيوليو ميديشي ، ابن عم البابا ، وأسكنه في الفاتيكان . لكن السنوات الأربع التي قضاها هناك لم تسفر عن شيء اللهم إلا عن المزيد من التوترات النفسية الناشئة عن عدم إنتاجيته في وقت كان رافائيل وميكلا نجيلو منهمكَين في تنفيذ أعظم الأعمال الموكلة إليهما . وفي العام ١٥١٧ ، وربما ليأسه وقنوطه ، شدّ الرحال إلى فرنسا ملبياً دعوة فرانسيس الأول الذي كان همّه أن يحشد جمعاً من الفنانين الإيطاليين في بلاطه لمقاصد اعتبارية . لكنه كان قد بلغ من الكبر عتياً آنذاك ولم يتبق لديه إلاّ سنتان يعيشهما فيما بعد . كانت الدلائل كلها تشير إلى أن التعب قد أضناه ونال منه الضعف والإرهاق ، لا لثقل المعرفة التي ناء بحملها ولم يُقدّر له أن يستغلها إلا ما ندر وحسب ، بل لشعوره بالاحباط لضآلة ما استطاع

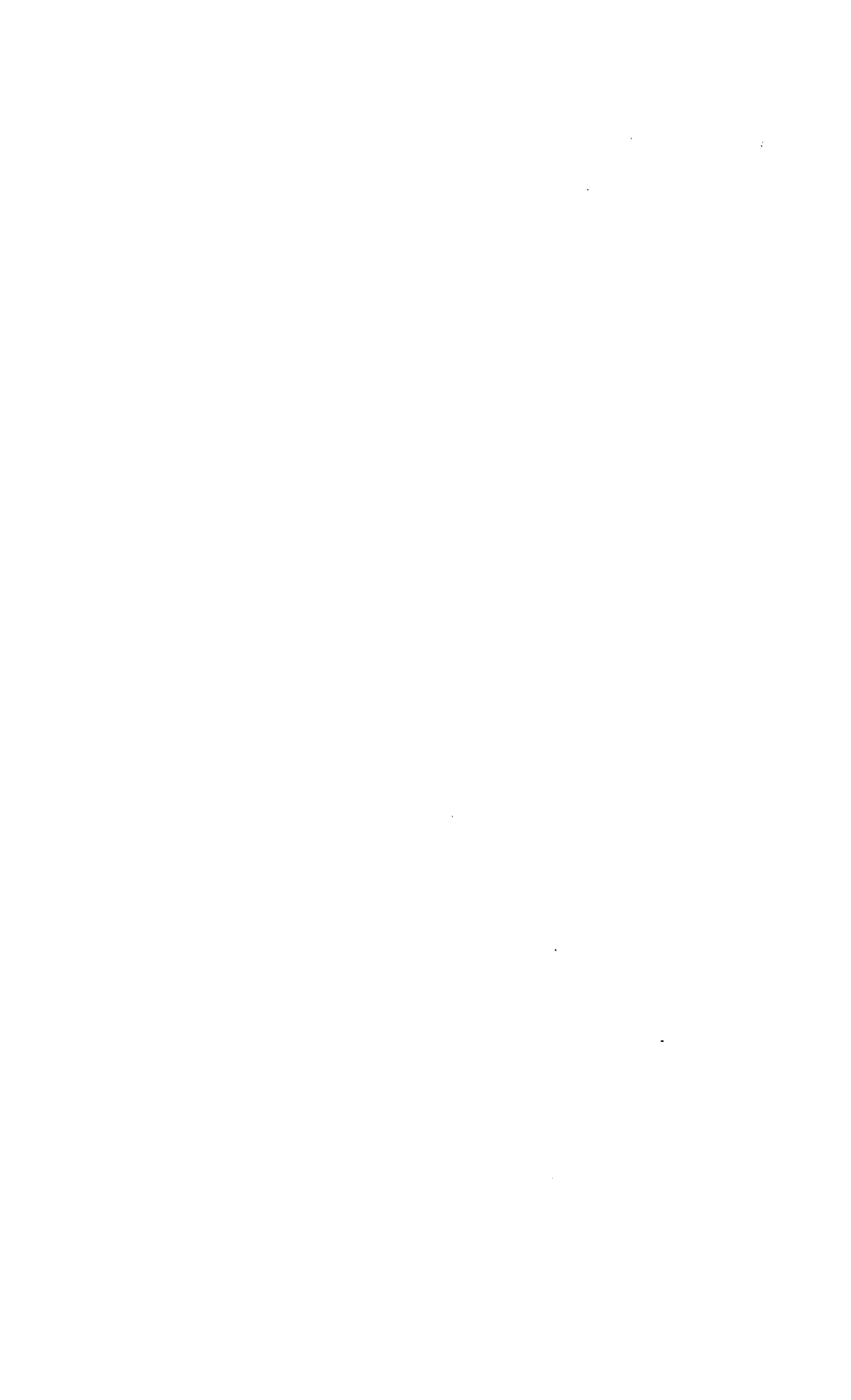
أن يقدمه من هذا الخزين المعرفي الوفير ، وكذا بالطريقة التي آل إليها ، في منأى عن الأنظار وهو في ختام مسيرته ، في الوقت الذي كان الشبان الذين تعلموا منه يسجلون انتصاراتهم الواحد تلو الآخر ويهيمنون على روما في ما بينهم ، والذين كانت لغتهم الرائعة ، تركيباً وتعميماً ، تغاير تماماً تساؤله الوئيد وتقصّيه عن كل شكل بمفرده وتقاعسه عن بلورة نظريات عامة له .

لكن التركة التي خلّفها ليوناردو وراءه في ميلانو ألحقت أذىً بالغاً بالمدرسة المتطلعة القائمة في نهاية القرن الخامس عشر . كانت أعمال برامانت في روما قليلة نسبياً على الرغم من تأثيرها البيّن ، وكانت ميلانو بالذات مؤهلة لخلق أسلوب جديد بفعل الحماسة والمحفزات الكامنة فيها . كان فينسنزو فوبا (١٤٢٧/٣٠ - ١٥١٥/١٦) في طليعة الرسامين في ميلانو حتى ظهور ليوناردو على الساحة ؛ كانت له الخلفية نفسها التي يملكها مانتينا ، وأنساق بعض الشيء نحو جيوفاني بيليني ، لكن موهبته المحلية الهادئة بتلميحاتها للمنظور الفلورنسي ، وأشكاله التعميمية في الأرجح ، ومعالجته الرقيقة سرعان ما خبت وتوارت .

أما برامانتينو ، المتوفى في العام ١٥٣٠ ، فقد عمل في ميلانو بصورة رئيسة حيث أصبح رسام فرانشيسكو سفورزا الثاني في العام ١٥٢٥ . إن اسمه ليوحي بأنه من أتباع برامانت ، لكن من غير المؤكد إن كان ذلك في الرسم أو في العمارة . فكتاب التخطيطات لأطلال روما ، الذي غالباً مايُنسب إليه ، هو من صنعه دون ريب . كان فنه فناً غريباً ، على نسق بوسان تقريباً ، في ترتيبه للكتل وفي صرامة تكوينه . إن تأثير ليوناردو كاد أن يكون ماحقاً . فطريقته الخلابة في توزيع الظل والضوء ، والنمذجة المرهفة لأشكاله ، ولمساته الأخيرة ، الناعمة والضبابية المتناهية ، قلدها هؤلاء بصورة جارفة وبعشوائية ، حتى أصبحت ابتساماته الرقيقة الغامضة هي المقياس للابتسامة المثلى لدى أتباعه . وحده بيرناردينو لوويني (١٤٨١ - ١٥٣٢) الذي بدأ بداية حسنة ضمن زمرة برامانتينو وفوبا ، وانجذب نحو فلك ليوناردو لا عن طريق الاتصال المباشر به بل بالتأثير الساحر لأعماله ، استطاع أن ينجو من تأثيره الخطير ، لكنه - في ما بعد - ضحّى بإشراقته وبهجة ألوانه بعد أن اكتسى عمله القتامة المستقاة من سطح ليوناردو المشغول بعناية ، وبعد أن فقد استقلالية رؤيته حين أمسى رسمه انعكاساً باهتاً لتوليفة ليوناردو الجامعة بين الطبيعية (الواقعية في الفن) والابتسامة المكبوتة ، الممثلة برقة بالغة ، كما في صورته (العذراء والطفل) .



جيورجيون : مادونا كاستلفرانو



الفصـــل التاســـع

يقدم اثنان من اتباع بييرو ديلا فرانشيسكا مثلاً جيداً على تشعب الأسلوب في السنين الأخيرة من القرن الخامس عشر. فلا سينوريللي ولا بيروجينو يبدوان للوهلة الأولى أن لهما الكثير من السمات المشتركة مع بييرو، أو في الواقع بين كل منهما والآخر. لكن كلا الرجلين ولدا في أواسط القرن وربما كانا يعملان تحت إشراف بييرو في ستينات القرن الخامس عشر. وبالتعاقب، طوّر سينوريللي أسلوباً خطوطياً قوياً، (ميلودرامياً)(*) أحياناً، والذي من فرط ولعه بالترسيم outline والإمكانات المثيرة للعري الذكوري كان يتطلع جهاراً إلى عمل ميكلا نجيلو. من الناحية الأخرى، كان بيروجينو أستاذ رافائيل الممهد لمرحلة سميت أحياناً بـ (الكلاسيكية المبكرة) التي بشرت باسلوب عصر النهضة الرفيع في السنوات المقاربة للعام ١٥١٠.

وُلد سينوريللي Signorelli بتاريخ ما في حدود أربعينات القرن الخامس عشر في كوروتونا. والمعروف عنه أنه كان رساماً ناشطاً حوالي العام ١٤٧٠. وتؤكد بعض أعماله الباقية المؤرخة من العام ١٤٧٤، كما يبدو، على تأثير بييرو ديلا فرانشيسكا لكنه في أعقاب ذلك مباشرة اضطر على الرحيل إلى فلورنسا حيث وقع فوراً تحت التأثير الساحر لأفكار الحركة والتشريح التي كانت تشكّل آنذاك تواصلاً مع الترسيم المعبر لأنطونيو بوليولو وفيروشيو. ويبدو أنه حصل على تكليف بالعمل على أحد (فريسكوات) الفاتيكان في مصلى كنيسة سستين في أوائل سنيّ الثمانينات من ذلك القرن، ومنذ ذلك الحين حتى وفاته في العام ١٥٢٣ لم يتغير أسلوبه أبداً على الرغم من أن أعماله المتأخرة، منذ حوالي العام ١٥٠٥ فصاعداً، كانت تتسم بخشونة اللون وببلادة متكررة، لازمته منذ أن امتلك في أواخر عمره مشغلاً محلياً ولم يحاول قط منافسة أعمال ميكلا نجيلو أو رافائيل التي سبق أن رآها حين زار روما في حدود العام ١٥٠٨ وفي العام ١٥١٣. إن ذروة مساره الفني كله التي مثلت أبرز الأمثلة على فنه، وأحد الاعمال التي اتسمت بها الفترة المتأخرة للقرن الخامس عشر، هي مجموعة الفريسكو التي رسمها في الكاتدرائية في أورفيتو بين الأعوام ١٤٩٩ - ١٥٠٣.

(*) الميلودراما: حالة عاطفية تعتمد على الإثارة المبالغ فيها والتضارب العنيف بين قوى متعددة

يتألف المصلى كله من سلسلة مؤلفة من أربعة رسوم فريسكو كبيرة على الجدران ، ورسوم فريسكو أصغر منها على جانبي النافذة فوق المذبح ، وسلسلة أخرى على القنطرة وحول مدخل الطاق . قبل ذلك بأكثر من خمسين عاماً ، كان فرا انجيليكو قد بدأ برسم (يوم الدينونة) على السقف الذي يعلو المذبح مباشرة ، بحيث جاءت فكرة (ثيمة) مجموعة الفريسكو متطابقة نوعاً ما . لقد حوّلها سينوريللي إلى تمثيل متشائم (لنهاية العالم) ، وما من شك في أن اختياره هذا لابد أن يكون بوحيٍ من الأشخاص الذين كلفوه برسم هذه المجموعة .

في نهاية القرن الخامس عشر كانت الظروف السياسية لأواسط إيطاليا مضطربة بصورة غير اعتيادية ، وكانت فلورنسا بخاصة قد عصفت بها أحداث استثنائية في أعقاب وفاة لورينزو دي ميديشي وطرد ورثته من المدينة ، إن الوعظ المستمد من سفر الرؤيا لسافونا رولا قد أطبق على المدينة كلها وجعلها على شفير حرب أهلية . لقد أثار سافونا رولا حفيظة البابا إلى الحد الذي سبّب إقصاءه عن الكنيسة ، وبالتالي اغتياله في ظروف معقدة للغاية ، وقد دلت الحقائق المتمخضة بعدئذ على أنه كان انتقاما وحشياً مدبراً من قبل مُتهميه ، وبأنه قد سعى إلى مصيره هذا بنفسه بإصرار مقصود للاستشهاد . لقد حاول أن يفرض حكماً لاهوتياً على فلورنسا لم يكن مستساغاً على الإطلاق لدى الفلورنسيين قاطبة . والظاهر أن مواعظه أثارت الهلع في نفوس الناس قاطبة على الرغم من أنها اليوم تبدو ، عند قراءتها ، استثارة طنانة للحس الديني . لقد دأب سافونا رولا بخاصة على التهديد والوعيد بانتقام الرب في مظاهر شتى ، وأن الغزو الفرنسي هو جزء من ذلك الانتقام . وفي العام ١٤٩٤ حدثت أولى الغزوات الفرنسية وعصفت الدهشة بالجميع حين اجتاح الجيش الفرنسي إيطاليا ممزقاً شمل الجنود المرتزقة المحترفين بسهولة في الولايات الإيطالية ، والذين لم يألفوا ـ كما بدا ـ خوض المعارك التي يتساقط فيها البشر قتلى . وكان تقدم الغزاة الفرنسيين سريعاً بحيث أنهم وجدوا أنفسهم على أبواب نابولي دون أن يتبينوا ماذا خلفوا وراءهم ، وإذ انقطعت بهم السُبل عن خطوط إمداداتهم ، فقد نكصوا على أعقابهم عائدين إلى قواعدهم الخلفية ، وتمرغت سمعة القادة الإيطاليين في الوحل كجنود محترفين عظام ، وأصبح واضحاً أن باستطاعة دولة مركزية حديثة ـ كما صارت عليه فرنسا ـ أن تفرض سيطرتها على اتحاد مهلهل يجمع الدويلات الإيطالية وكلٌّ منها لاتأمن الأخرى أو تعوّل عليها في الوقوف إلى جانبها ساعة الخطر . وفي العام ١٤٩٩ عاد

الفرنسيون واستولوا على دوقية ميلانو ، وكانت تلك هي المناسبة التي اضطر فيها ليوناردو دافنشي وبرامانت إلى مغادرة المدينة . وانقضى نصف القرن السادس عشر وحالة الحرب قائمة بين فرنسا وإسبانيا اللتين خاضتا غمارها على الأرض الإيطالية من أجل الاستيلاء على شبه الجزيرة . وانهارت القوة الاقتصادية والسياسية لدويلة مثل فلورنسا إلى الأبد ، على الرغم من أن الإيطاليين احتفظوا بتفوقهم الثقافي لما لايقل عن قرن آخر . في العام ١٤٩٤ ، ومرة أخرى في العام ١٤٩٩ ، تحاشت الجيوش الفرنسية المرور بأورفيتو وهي في طريقها إلى روما ، وبقيت هذه المدينة المنزوية في أعلى الهضبة في منأى عن القتال المحتدم . إن فرصتي الخلاص للمدينة كانت السبب المباشر لإكمال مجموعة الفريسكو ، ولأن يختار سينوريللي عرض الأهوال التي ستصاحب قدوم (المسيح الدجال) و(نهاية العالم) كما ورد في سفر الرؤيا ، وكان عرضه مميزاً جداً . إن الطاق الذي يعلو المدخل يُظهر عدداً من المشاهد ، والزلازل ، والسفن الجانحة عند أعلى الجبل ، والكسوف ، وسيل الدم الذي تناقلت ذكره الأساطير المزعومة المختلفة ، وكلها نُذر مبشرة بقرب نهاية العالم . ما أن يدلف المرء إلى الكنيسة حتى يواجهه ، على الجدارين الأيمن والأيسر ، مشهدان كبيران للمعجزات الزائفة التي يبشر بها المسيح الدجال وللجموع التي انصاعت لإغوائه قبل أن يطرحه الملائكة الأصفياء أرضاً في النهاية . على الجدار الأيمن ، تصوّر المرحلة التالية (انبعاث الجسد) : أجساماً وهياكل عظمية زاحفة من بطن الارض ومناظر متنوعة لأسر يلتئم شملها من جديد . أما المشهدان التاليان على كل جانب من جانبي المذبح وتحت مثال المسيح مباشرة ، الذي رسمه فرا انجيليكو في (الدينونة) ، فيمثلان تمثيلاً تقليدياً المُباركَين والملعونين . في مشاهد الملعونين هذه تتكشف مخيلة سينوريللي على أتم صورة ، وكلا الشياطين والملعونين رُسما بترسيمات (أي بإحاطة خارجية) فلورنسية صلبة وبحيوية تغاير كلياً التشبيهات السابقة للموضوع نفسه . فبدلاً من المخلوقات الخيالية (نصفها آدمية ونصفها حيوانية أو حشرات) فإن شياطينه هم من صلب البشر تماماً ، وهم يسومون ضحاياهم البؤساء سوء العذاب ، بتلك المتعة المحمومة التي لايستشعرها إلا البشر : إن إنسانيتهم الفظيعة تزداد غياً تبعاً لألوانهم ، فأجسامهم ووجوههم تتظلل من خلال كل تدرجات الألوان الرمادية والأرجوانية والخضراء لجسد متفسخ . إن حس سينوريللي للون ، الحاد والفظ عادة ، يمتلك هنا ملاءمة قلّ أن وجدت في موضوعاته الأكثر استكانة . إن مشهد (الانبعاث) يزودنا

بنبذة خلابة عن الفرق بين التشريح التجريبي الذي استحوذ على أذهان الفنانين الفلورنسيين في الربع الثالث من القرن الخامس عشر ودراسات ليوناردو العميقة فعلاً في هذا الموضوع ، إذ إن لأجسام الموتى المبعوثين تكوينات عظمية ذات سمات وهمية خالصة واجهزة عضلية متخيلة تماماً ، ومع ذلك فقد عُزي إلى سينوريللي دوماً اهتمامه المفرط بالتشريح ، حتى إن فاساري يتحدث عن (طريقته الصادقة في صنع العراة) .

على الرغم من ذلك ، فقد استهواه عمل ميكلا نجيلو في مصلى سستين ، سواءٌ في السقف أو بدرجة أكبر ، في (يوم الدينونة) ، لكن الفرق بينهما لايقتصر ـ ببساطة ـ على أن لميكلا نجيلو مخيلة أعمق وسطوة تقنية أعظم وحسب . إن أشكال سينوريللي ، في الحقيقة ، هي خلاصة التقدم الحاصل في المعرفة منذ مازاشيو فصاعداً ، ولها القوة والنقاوة نفسها إذا ما أخذ كل شكل على انفراد ، وهي تذكرنا بأعمال كاستانيو ودوناتيلو . إن الضعف الأكبر في عمل سينوريللي ، كما هو في بوتشيللي أو فيليبينو ، هو أن الأجزاء كلها تتنافس في ما بينها بحيث يصبح الفريسكو بأكمله مليئاً بمضاعفات من الأشكال المفصلة ، ومن المحال أن يقرر المرء ، وسط هذه الجلبة ، أياً من هذه الأشكال هي المهمة . . وأياً منها هي الأقل أهمية .

تحديداً ، إن هذا الاتجاه نحو الوضوح والتبسيط في السرد يُعزا إلى بيروجينو ، وهو بلاشك قد تعلمه من بييرو ديلا فرانشيسكا في الفترة ذاتها التي كان سينوريللي يتتلمذ على يدي الأخير . وُلد بيروجينو Perugino قرب بيروجيا في حدود السنوات التي ولد فيها سينوريللي تقريباً ، وتوفي في العام نفسه ـ ١٥٢٣ . ومثلُه مثلُ سينوريللي ، أنجز بيروجينو أفضل أعماله بين الأعوام ١٤٩٥ ـ ١٥٠٠ . والواقع أنه عاد أدراجه إلى بيروجيا حوالي العام ١٥٠٦ بعد أن أصبح واضحاً أن أسلوبه قد فات أوانه لدرجة صار من الصعب عليه العثور على عمل له سواءً في فلورنسا أو في روما . وعلى غرار سينوريللي ، لابد أن بيروجينو قد ذهب إلى فلورنسا في أعقاب تركه العمل في محترف بييرو مباشرة مادام اسمه قد ورد في سجلات النقابة الفلورنسية في العام ١٤٧٢ . وفي العام ١٤٨١ كُلّف برسم الفريسكوات الرئيسة في مصلى سستين في الفاتيكان . ويعد هذا العمل أهم ما كُلّف به فنان في أواخر القرن الخامس عشر إذ إنه يتضمن مجموعة كاملة من الفريسكوات بقياس وتصميم طموحين جداً ، ووظّف من أجل القيام بها خيرة الرسامين البارزين لذلك العصر ، ومعظمهم



بيروجينو : اتهام بطرس

فلورنسيون ، ولو أن من ضمنهم أيضاً : بيروجينو ، وبنتورشيو ، وسينوريللي . إنه شيء ملفت للنظر حقاً حول حالة الفنون في روما ، إذ من أجل عمل جليل كهذا كان لزاماً الاعتماد كلياً على فنانين يقومون بأدائه مؤقتاً ، وهو يناقض تماماً ما حصل بعد ثلاثين عاماً حين سعى الفنانون ـ حتى أولئك الذيم تم استخدامهم من مناطق أخرى ـ ليجعلوا من روما قبلة الأنظار في الفنون ، فأرسوا بذلك تقليداً رومانياً وبابوياً في رعاية الفن والفنانين . نفّذ بيروجينو ـ الذي اعتبر آنذاك رسام البابا سكستوس الرابع المفضل ـ زوجاً من التسجيلات التاريخية على جدار المذبح المحيط بقطعة المذبح (الصعود) التي رسمها هو أيضاً والتي دمّرت كلها لفسح المجال أمام رسم ميكلا نجيلو (يوم الدينونة) ، وكذلك (اتهام بطرس) . ويتميز هذا الفريسكو عن الآخرين جميعاً في الكنيسة بما في تكوينه من نقاوة مفرطة ، وكذا بالطريقة التي استخدمت فيها العناصر المعمارية لكي تلعب دوراً حيوياً في التكوين برمته ، لا أن تكون مجرد اضافات زخرفية ملحقة . إن الكنيسة في الوراء لاتنتصب رمزاً وحسب . . إنها تمثل مركز التكوين . لقد جرى تنظيم الصورة بحيث يوجّه تركيز الناظر باتجاه حدثٍ

منفرد . فمنظور الرصيف ، وتعاقب كتل الضوء والظلمة ، وطريقة وضع الاشخاص والمجموعات الثانوية ، والأقواس الانتصارية في الخلف ، تساهم كلها لا ببعثرة الاهتمام بل بتركيزه على النقطة المركزية . إن مثل هذه الخصائص للسكينة والنظام يمكن تبينها كذلك في (رؤيا القديس بيرنارد) ـ التي يجدر أن تقارن بالموضوع ذاته الذي رسمه فيلبينو باعتبارها درساً عيانياً (عملياً) ـ وفي الفريسكو الرائع (الصلب) الذي لم يعالج كحدث بقصد تمثيله واقعياً بل كموضوع جدير بالتأمل والاستغراق . . كلغز يحتوي المرء في سكون المنظر الطبيعي الرائق . مع ذلك ، وفي كلا الحالتين ، وبأوضح ما تجلى في بعض صوره (للعذراء) ، هناك نوع من الفراغ ، وأكثر منه ، هناك تعبير ورع أبله على الوجوه حد القرف أحياناً . وهذا هو الثمن الذي ترتب دفعه من أجل إعادة النظام مجدداً للرسم الفلورنسي في أواخر القرن الخامس عشر . إن مجموعة الفريسكو المرسومة في صالة كامبيو في بيروجيا بين الأعوام ١٤٩٦ ـ ١٥٠٠ ، وهي معاصرة بالضبط لفريسكوات سينوريللي في أورفيتو ، تمتلك أغلب حسنات بيروجينو كما تمتلك سيئاته أيضاً . إنها كذلك عمل حيوي ومهم في تاريخ الفن ، إذ بات من المؤكد تقريباً انها قد ألهمت رافائيل ، ابن السابعة عشرة ، بأول تجربة له كرسام فريسكو بمقياس واسع . وإذا ما لاحت رؤوس بيروجينو بلهاء أحياناً ، أو بدا تكوينه ضعيفاً ، فعلينا أن نتذكر أنه كان يشق طريقه ضد التيار . ولولا استخدام بيروجينو الزخرفة كإضافة أكثر من كونها عنصراً رئيساً ، ولجوئه إلى كتل شبحية بسيطة لإضفاء سكون منظم ، وإرساء نمط من العمارة كمشهد صوري . . مثالي وعقلاني . . لتعزيز نسِب اشكاله وتوازنها ، لما تسنى للفاتيكان أن يحصل قط على تلك الزخرفة الفريدة التي حصل عليها ، إذ إن وجهة عقل رافائيل كان يمكن أن تنحو منحىً آخر لو كان تدريبه فلورنسياً محضاً ، ولو لم يتجه في البدء باتجاه أشكال بيروجينو المتكتمة والمثالية .

إنْ كان رافائيل قد تعلم رسم الفريسكو في محترف بيروجينو ، فقد أتيح لميكلا نجيلو أن يتعلم مبادئ تقنية الفريسكو في مشغل دومينيكو غيرلانديو . وُلد غيرلانديو Ghirlandaio في العام ١٤٤٩ وتوفي في العام ١٤٩٤ ، لكنه خلال مسيرة حياته القصيرة نسبياً رسم عدداً من الفريسكوات الكبيرة في الكنائس الفلورنسية المختلفة ، كما رسم واحداً لمصلى سستين في الفاتيكان . كفنان ، قد لا ينظر إليه اليوم نظرة مميزة ، لكن أعماله تشكل وثائق لاغنى عنها للمؤرخ الاجتماعي ، وحذاقته كرسام فريسكو ، التي حظيت بتقدير كبير ، كانت تعني أن ميكلا نجيلو قد حصل منه على



غيرلانديو : الزيارة

أفضل الأسس الممكنة في تلك الحِرفة الشاقة . كُلّف غيرلانديو برسم فريسكو (استدعاء أول الحواريين) في العام ١٤٨١/ ١٤٨٢ في مصلى سستين ، لكن الموضوع المقترح لايحتل إلا جزءاً صغيراً نسبياً من مساحة الفريسكو ، والجزء الأكبر منه مخصص لسلسلة من الصور الفخمة ، وبالحجم الطبيعي ، لشخصيات بارزة من الجالية الفلورنسية المقيمة في روما . لقد أشيع ـ وقد يكون ذلك صحيحاً ـ أن السبب في ذلك هو أن البابا سكستوس الرابع ، الذي سبق أن تورط في مؤامرة (بازي) في العام ١٤٧٨ ضد حكام ميديشي في فلورنسا ، أقدم على هذه المبادرة سعياً لاسترضائهم ، وأن هذا التمثيل للأسر الفلورنسية المهمة قُصد به أن يكون غصن زيتون إن لم يكن ميثاق شرف . على أي حال ، كانت فريسكوات غيرلانديو كلها تقريباً تتألف من موضوع ديني الأصل مع صور للولي وأسرته وأصدقائه . وبالامكان العثور على أوسع الأمثلة شهرة على هذا النمط في مصلى لأسرة ساسيتي في فلورنسا ، وكذلك في مجموعة الفريسكو ، الأكبر قياساً ، في باحة المرتلين في ستاماريا نوفيلا . من ناحية الأسلوب ، كان فن غيرلانديو رزيناً وسلفياً نوعاً ما ، لكن

عقليته ـ الرتيبة أساساً ـ جعلته عرضه للتأثر بالفلمنكيين(*) وأبقته في عزلة نسبياً عن الإثارات العاطفية التي حفزت رساماً مثل بوتشيللي . إن قطعة المذبح (سجود الرعاة) في مصلى ساسيتي ، للعام ١٤٨٥ ، خير شاهد على عمل غيرلانديو كرسام بـ(الديستمبر) ، مع أنها ترينا أيضاً ، في أشكال الرعاة إلى اليمين ، آثاراً واضحة للطبيعة الفلمنكية ، وبخاصة تأثير اللوحة الثلاثية الكبيرة لهوغو فان دير غوس التي وصلت إلى فلورنسا حوالي العام ١٤٧٥ ، والتي كانت آية في البراعة الفنية ومثلاً شاخصاً على تقنية الرسم الزيتي التي سعى إلى محاكاتها عبثاً الرسامون الفلورنسيون .

إن (سجود الرعاة) التي استعار فيها غيرلانديو تمثيل الرعاة من الطبيعة الفلمنكية ، بل حتى بنقلها حرفياً من قطعة المذبح التي صنعها هوغو ، وكذلك الطفل العاري الممدد أرضاً . . إنما تردد صدى النمط الشمالي في صورة (الميلاد) ، وهي الصورة التي أثرت منذ عهد مبكر جداً في رسوم (الميلاد) اللاحقة لفرا فيلبينو . هناك على الناووس (التابوت الحجري) الذي يقوم مقام السرير (للطفل) كتابة منقوشة ، تقليدية خيالية ، تقول : (أنا فولفيوس ، عرّاف بومبيوس ، ذبحت بسيف قرب القدس ، ونبوءتي أن الرب سيستعمل هذا الناووس الذي آوي فيه) إن هذا ، والقوس الانتصاري في الخلف ـ مثل الرسوم البارزة الكلاسيكية في فريسكوات ستا ماريا نوفيلا ـ يُظهر لنا أن غيرلانديو ، شأنه شأن معظم معاصريه ، كان مهووساً بفكرة العالم التحفي (الأنتيك) . . فقلده ، وإن كان تقليده عابراً ، بشيء من الدقة . أن النقش والكتابة على الناووس ، وشكل هذا الناووس ، يمكن أن تكون كلاسيكية بكل بساطة ، وهي تزودنا بمثال جيد على الطريقة التي كان يُنظر من خلالها للعالم المسيحي في أواخر القرن الخامس عشر وهو ينمو طبيعياً من ثنايا العالم الوثني القديم .

لم يحاول غيرلانديو أبداً الرسم بالزيت على الرغم من أنه كان مأخوذاً بالإمكانية التي يوفرها مثل هذا الوسيط في دقة التفصيل وإتقانه . وأحد الرسامين القلة من الإيطاليين في القرن الخامس عشر الذي رسم بالزيت بمهارة فائقة وبدرجة تصح مقارنته بالفلمنكيين أنفسهم ، كان شخصاً غريب الأطوار يدعى أنطونيلو

(*) الفلمنكيون : شعب الفلاندرز القاطن في شمالي أوربا .



غيرلانديو : سجود الرعاة

داميسينا Antonello da Messina . كان أنطونيلو الوحيد بين الرسامين المهمين للقرن الخامس عشر بأكمله الذي وُلد في جنوبي روما ، ومع ذلك كان تأثيره عظيماً في البندقية . وُلد في صقلية حوالي العام ١٤٣٠ وتوفي هناك في العام ١٤٧٩ . وقد ساد الاعتقاد بأن براعته في رسومه الزيتية ، كما تجلت في (القديس جيروم في تأملاته) مثلاً ، توحي بأنه لابد أن يكون قد تلقى تدريباً في الفلاندرز ، وقيل أحياناً أنه تتلمذ على يد جان فان آيك . لكن هذا القول لم يعد يؤخذ به ، فقد كان بوسع أنطونيلو أن يتعرف على الرسوم الفلمنكية وهو في نابولي . مهما يكن الأمر ، فإن أسلوبه الخاص اعتمد على أسلوب جان فان آيك المتوفى في العام ١٤٤١ . ولو كان أنطونيلو قد ذهب حقاً إلى الفلاندرز حين كان شاباً ، في حدود العام ١٤٥٠ ، لكان قد تأثر حتماً بروجر فان دير فايدن أكثر من تأثره بجان فان آيك الذي انزوى تأثيره بعد وفاته مباشرة .

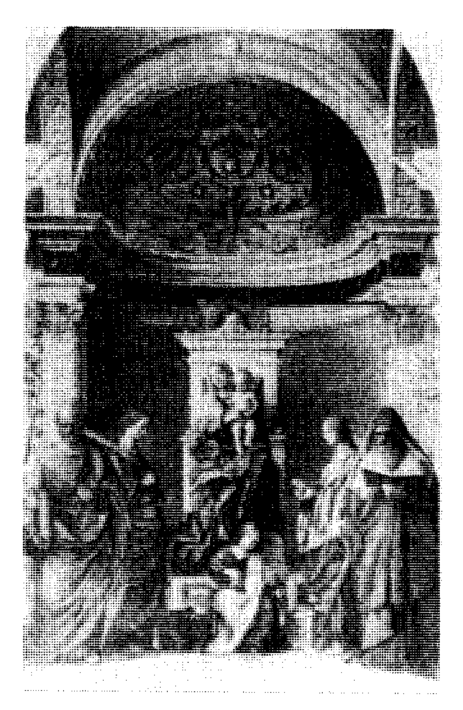


جيوفاني بيليني : الدوق لوردانو

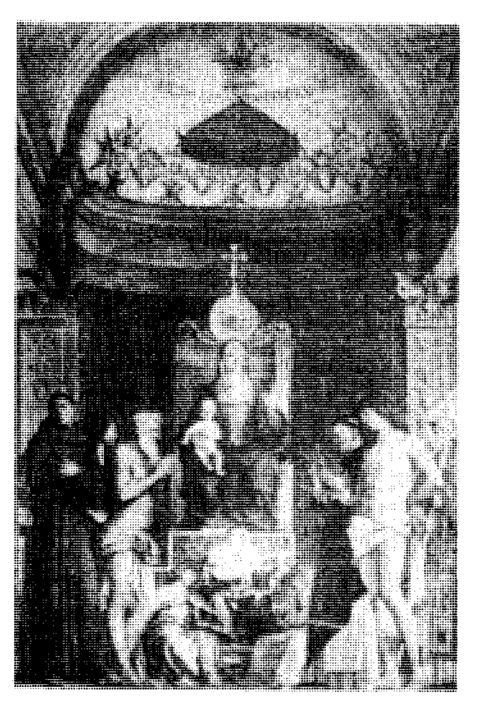
يعود تاريخ أول عمل لأنطونيلو ، وهو (المنقذ موندي) الموجود حالياً في لندن ، إلى العام ١٤٦٥ . إن في هذا العمل سطوة تامة في تقنية الرسم بالزيت مع سعة في التصميم تماثل سعة الفسيفسائيات الموجودة في الكنائس الصقلية . ويبدو أن كثيراً من أعمال أنطونيلو قد دمرتها الزلازل المتعاقبة ، ولعدم توفر أعمال مبكرة له فان التسليم بشهرته ينبغي أن يقوم على أساس الثقة لاغير ، لكن مما لاشك فيه أن صيته قد ذاع منذ أن حطّ رحاله في البندقية في العام ١٤٧٥ ، إذ في ذلك العام ، والعام الذي تلاه ، رسم قطعة المذبح الكبيرة لكنيسة سان كاسيانو . ويمكننا التعرف على هذه القطعة اليوم من أجزائها المتبقية في فينا ، وكذلك من النسخ التي جعلت بالإمكان إعادة تكوين المظهر الأصلي للصورة . إنها لابد أن تكون واحدة من قطع المذابح الثلاثة الكبيرة التي يعود تاريخها إلى اواسط سبعينات القرن الخامس عشر ، وكلها عملت على تطوير الفكرة الجديدة لاستمرارية الفضاء الحقيقي للمصلى ضمن الصورة بطريقة تبدو الأشكال فيها في فضاء خيالي خلف العالم الحقيقي للناظر لكنه ، في الوقت ذاته ، امتداد لذلك العالم . إن قطع المذابح كلها هي على نمط

(الحوار المقدس) ؛ بمعنى أنها تمثل (العذراء والطفل) متربعَين على العرش وقد أحاط بهما القديسون بحيث يبدو الجميع وكأن علاقة عاطفية تربطهم معاً . هذه الفكرة لم تكن جديدة ـ فقد ظهرت قبل منتصف القرن في أعمال فرا انجيليكو ، وفرا فيليبو ليبي ، ودومينيكو فينزيانو ـ لكن الصيغة الجديدة كانت تهدف إلى مزيد من العلاقة الحميمة مع الناظر . وبالإمكان رؤية هذا النمط أيضاً في عمل مانتينا في قطع مذبح سان زينو مثلاً للعام ١٤٥٩ ، لكن قطع المذابح الثلاثة لأواسط سبعينات القرن تتشاطر كلها في سمة استمرارية فضاء المصلى الحقيقي ضمن فضاء الصورة . أما الأخريات فكانت قطعة مذبح بريرا لبييرو ديلا فرانشيسكا ، وأخرى لجيوفاني بيليني لكنيسة في البندقية أمكن التعرف عليها من نسختين سيئتين لها . وحدها قطعة مذبح سان كاسيانو المتشظية يمكن تحديد تاريخها ، ولذا يتعذر في الواقع معرفة مدى التفاعل الحاصل بين هذه الأعمال الثلاثة العظيمة على وجه التحديد . مع ذلك ، ففي العام ١٤٧٦ وبعد أن أنجز رائعته هذه التي أدهشت البندقيين كرسام صور بالزيت عاد أنطونيلو إلى بلده صقلية حيث مات فيها بعد ثلاث سنوات .

يستمد الرسم الفينيسي في أواخر القرن الخامس عشر معظم ملامحه من المصاهرة بين عملي مانتينا وأنطونيلو دا ميسينا . هذه المصاهرة كانت سبباً في نشأة جيوفاني بيليني Giovanni Bellini واهتماماته ، والذي يعتبر الأنموذج الأفضل والأهم بين الرسامين البندقيين في السنوات الاخيرة من القرن الخامس عشر . كان جيوفاني بيليني الابن الأصغر لجاكوبو بيليني الذي كان قد أسس مشغلاً في البندقية بقي قائماً حتى وفاته في العام ١٤٧٠/١٤٧١ . إن جاكوبو بيليني المولود حوالي العام ١٤٠٠ كان تلميذاً لجنتيل دا فابريانو الذي اصطحبه إلى فلورنسا حيث ورد اسمه في العام ١٤٢٣ في محضر الشرطة ، إذ يبدو أن بعض الأطفال المشاكسين قذفوا الحجارة على بعض رسوم جنتيل الموضوعة في باحة المشغل كي تجف في الشمس فأقدم جاكوبو ، لفرط غضبه ونصرته لأستاذه ، على ضربهم بشدة مما دفع أولياءهم إلى تقديم شكوى ضده ومثوله أمام القضاء . لقد تدرب جاكوبو بيليني ليمارس الاسلوب القوطي العالمي ، ويمكن تبين ذلك في رسومه القليلة الباقية ، وبصورة اوضح في دفتري رسومه التخطيطية ، وأحدهما موجود في المتحف البريطاني والثاني في متحف اللوفر . وكان قد تركهما لابنه جنتيل وانتهى الأمر بهما الينا . إنهما يتضمنان مئات الرسوم ، وهي أقرب إلى رسوم بيسانيلو لكن مع نزعة أشد لخلق أوساط منظورية بالغة



جيوفاني بيليني : مذبح زكريا





جيوفاني بيليني : مذبح جيوب

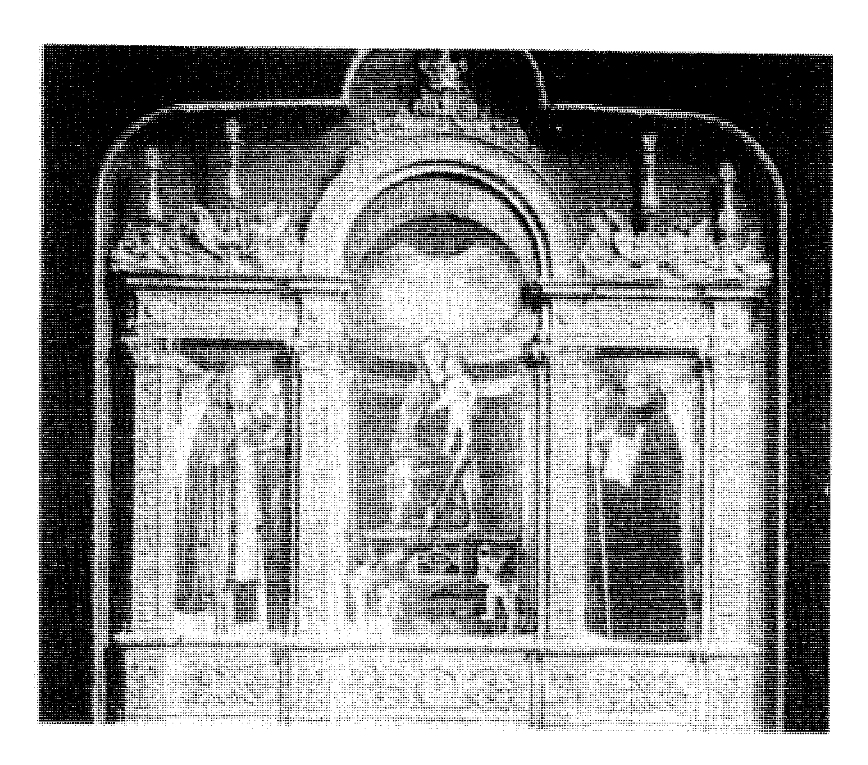
الإتقان لقلاع من وحي قصص خيالية وآثار كلاسيكية شبه متخيلة تبطن موضوعاً دينياً لابد منه في مكان ما في الخلفية . وتتضمن كراساته التخطيطية أيضاً أفكاراً عمل على تطويرها في ما بعد بقياس أكبر ، وبخاصة نمط (المنتحبة) في دفن المسيح الذي يبدو أنه قد استقاه أساساً من دوناتيلو . لكن مادامت الرسوم المنفردة في كراساته التخطيطية لاتحمل زمناً ويتعذر تاريخها بصورة جازمة ، فيمكننا القول كذلك بأنها قد تكون فعلاً إحدى مساهمات جاكوبو البارزة في هذا المجال . ومن المفروض أن الابن الأكبر لجاكوبو المولود حوالي العام ١٤٢٩ ، قد سُمّي اقتداءً بجنتيل دافابريانو ، وقد توفي في العام ١٥٠٧ بعد أن عمل معظم حياته في مشغل الأسرة . غير أن شهرته كرسام صور شخوصية بلغت حداً بحيث أن حكومة البندقية اختارته للذهاب إلى إسطنبول في العام ١٤٧٨ تلبية لطلب السلطان لإيفاد فنان قدير في رسم الصور الشخوصية . ومن المعروف أنه أمضى معظم وقته بالعمل على سلسلة من الرسوم الكبيرة التي تمثل معالم من تاريخ البندقية ، أو المواكب والاحتفالات للمؤسسات

الفينيسية الخيرية الكبيرة ، وقد تعرّض أكثر هذه الصور للدمار لكن الصور القليلة الباقية ، ومن ضمنها (القديس مارك يعظ في الإسكندرية) التي أكملها أخوه جيوفاني بعد وفاته ، ترينا أن هذه الأعمال الكبيرة ، ومثلها تلك التي ماتزال موجودة في البندقية وإحداها مؤرخة في العام ١٤٩٦ ، كانت تمثل جمعاً كبيراً من الناس مع مناظر للبندقية نفسها ، وهي تعكس ، بدقتها الطوبوغرافية (سماتها الجغرافية) الحب الجارف للبندقيين جميعاً لمدينتهم ، والتي مثلت طليعة رسوم المناظر التي حذا حذوها كل من كاناليتو وغواردي بعد قرنين ونصف قرن من الزمان .

توفي جيوفاني ، شقيق جنتيل ، في العام ١٥١٦ بعد عمر طويل . كان قد وُلد حوالي العام ١٤٣٠ لكنه ، مثل أخيه ، ربما انهمك بالعمل مع أسرته حتى وفاة أبيهما . اقترنت شقيقتهما نيكولوسيا بالرسام مانتينا في العام ١٤٥٤ ، وقد هيمنت الهيئات الصارمة للكلاسيكية في بادوا على أعمال الآخرين بدرجة ملحوظة جداً ، كما يتضح ذلك عند المقارنة المباشرة بين صورتين بعنوان (ألم في الحديقة) ، رسم إحداهما مانتينا ورسم الأخرى جيوفاني بيليني ، وهي معلقة حالياً في صالة العرض الوطنية بلندن . في الصورتين معاً ، هناك إحساس بالضوء واللون ، يخفف شيئاً من صرامة الهيئات ، ويدلل كذلك على ولادة مشهد المزاج الذي كان جيوفاني قد طوّره فعلاً ، بمنأى عن مانتينا ، نحو أسلوب حسي وتلويني أقرن بالبندقية وهو في الحقيقة من خلقه ، وورثه عنه من بعده رسامو القرن السادس عشر العظام . كان جيورجيون ، وتيتيان ، وسيباستيانو ديل بيومبو كلهم من تلامذته ، وحتى أولئك الفنانين الذين لم يتدربوا في مشغله تأثروا به تأثراً عميقاً لأن أسلوبه كان طاغياً ومخيلته مبتكرة ومتنوعة .

إن رسوم التاريخ المنجزة في بلاط (الدوج)(*) - وهي الأعمال التي بوأته لأرفع منصب في البندقية وبالتالي منحته رتبة رسمية ـ تعرضت للحرائق التي التهمت أيضاً زخرفيات جنتيل دا فابريانو وبيسانيلو بحيث لم يعد هناك إطلاقاً ما يستدل منه على هذا النمط من الفن الرسمي المكرس لتمجيد الجمهورية وحكامها . لكن بعض رسومه الوظيفية للحكام ماتزال موجودة ، مثل تلك التي رسمها للدوج لوريدانو حوالي العام ١٥٠٢ ، إضافة إلى بضع صور أخرى التي بحوزة لجان المذابح الرسمية ، ومنها

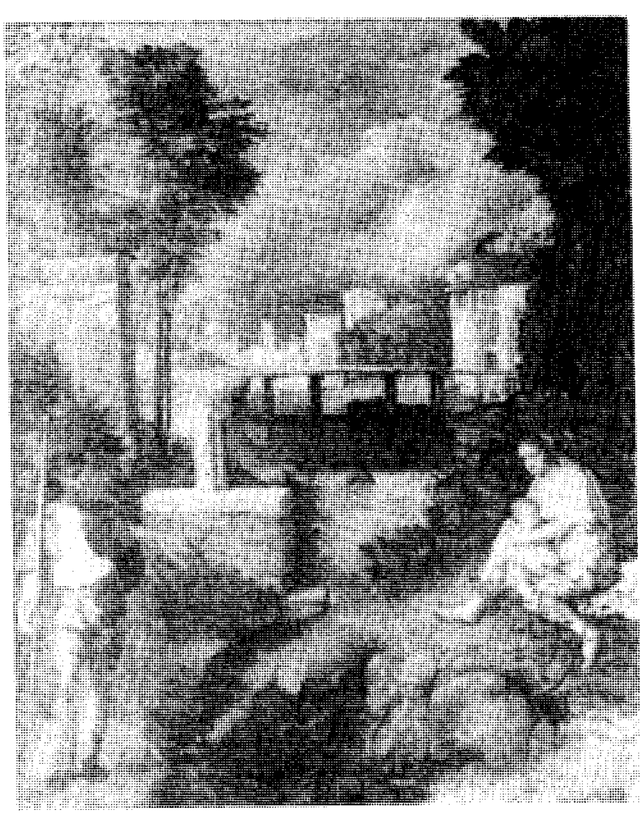
(*) الدوج : الحاكم في جمهوريتي البندقية وجنوا في ذلك الحين .



جيوفاني بيليني : مذبح فراري

واحدة لفوجر ، المصرفي في أوغسبورغ ، وأخرى رقيقة باسم (رجل) في المجموعة الملكية . ومثل هذه الصور ترينا أن جيوفاني كان مولعاً بالنمط الفلمنكي للمنظر بقياس ثلاثة أرباع إزاء خلفية لمشهد طبيعي أكثر من ولعه بنمط الرسام ميملنك . مع ذلك ، فإن نوع الصور التي حققت له شهرة واسعة هي مجموعة (العذراء والطفل) سواء كعمل تعبدي صغير أو في سلسلة قطع المذابح الفخمة كلها التي تؤذن بتطور الهيئات الجديدة للحوار المقدس . والواضح أن رسوم (العذراء) بالحجم المتوسط كانت رائجة جداً لدى الأولياء الخاصين لكن نوعيتها تختلف كثيراً ؛ فهناك تلك المنفذة بيديه كلياً وهناك النماذج المكررة من تصاميمه ، وهي أخشن كثيراً ، المصنوعة في محترفه ، على الرغم من أن النوعين لايشكلان فرقاً بالنسبة للتوقيع الذي يحمل إحدى الكلمات التالية : [OP. JOH. BELL] والذي يدل على علاقة تجارية أكثر مما يدل على مسؤولية شخصية ـ ومثل هذا السياق كان مفهوماً في حينه .

كثير من الرسامين ، الذين كانوا في عداد أهم منافسيه والذين سبق أن تدربوا



جيورجيون : العاصفة



جيوفاني بيليني :
وليمة الآلهة

في مشغله ، أنتجوا كذلك عدداً وافراً من رسوم (العذراء) ، نصفية الطول ، مع (طفل) بطول كامل ينتصب واقفاً في الأرجح على حاجز يمتد وراءه منظر طبيعي ، وقد استمر هذا النمط طويلاً بعد وفاته . فمثلاً : كانينا وباسليتي وسيما ومونتانا ، ومنافسوه الرئيسون من مشغل فيفاريني وحلقته ، أنتجوا أعمالاً بدا فيها تأثير جيوفاني واضحا ومستمداً من أنماطه بحيث إن مصطلح (العذراوي ـ Madonnieri) صار يرمز إلى نوع خاص من رسامي المشغل الفينيسي المتخصص بهذا النوع من الصورة التعبدية الذي لقي اقبالاً واسعاً . إن قطعة مذابح (الحوار المقدس) شهدت أصداءً قوية لها في البندقية وفي شمالي إيطاليا ، ربما كان اولاها تلك التي احترقت في (جيوفاني باولو) في العام ١٨٦٧ والتي تم التعرف عليها فقط من النسخ الموجودة لها . إن أولى النقاط المميزة بشأنها هي الوسيلة المستخدمة للإيحاء باستمرارية فضاء الناظر ضمن الصورة ، واستعمال خلفية مفتوحة للسماء ، والارتقاء بعرش (العذراء) عالياً فوق مستوى القديسين حواليها ، ودس المغنين الملائكة المحبوبين الصغار تحت العرش . وقد تعذر التوصل إلى حل مشكلة ما اذا كانت هذه الصورة ، أو قطعة مذبح أنطونيلو كاسيانو ، قد رسُمت اولاً ، أو ما إذا كانت قطعة مذبح بريرا ، لبييرو ، قد سبقت كلتاهما ، وقد ذكر ـ استشهاداً بنسخ لها ـ أن العام ١٤٨٠ أو ١٤٨٥ هو التاريخ المحتمل لها . ومن الأمثلة العظيمة في السلسلة قطعة مذبح سان جيوب التي يُرجّح منطقياً أن يكون تاريخها حوالي الأعوام ١٤٨٠/ ١٤٨٥ بمقارنتها مع الأعمال الأخرى للفترة ذاتها . إن الملامح هي نفسها : العرش العالي جداً ، والفضاء المتواصل ، والموسيقيون الملائكة . . كلها موجودة ، لكن الوسط هنا داخلي والضوء القوي نوعاً ما يسقط من اليمين ليلقي ظلالاً طويلة على الجزء الناتئ وليغمر الأجساد العارية للقديس جيوب والقديس سيباستيان (وكلاهما قديسا الطاعون) بشعاع هادئ . أن قطعة المذبح (سيدة فراري) للعام ١٤٨٨ تختلف عن قطعة مذبح سان جيوب ، وعن قطعة مذبح سان زكريا اللاحقة ، بكونها أصغر كثيراً ـ فالأشكال بنصف أحجامها الطبيعية . إنها على غرار قطعة مذبح سان زينو لمانتينا ، إذ إن أعمدة الإطار متداخلة في تصميم الفضاء الداخلي ، وجرى عزل القديسين عن (العذراء والطفل) بوضعهم ـ كما يبدو ـ في حجرات مختلفة . إن الشكل النهائي يتبلور في قطعة مذبح سان زكريا للعام ١٥٠٥ التي تلخص كل تجارب بيليني في هذا السياق . إن الفضاء يتواصل مع عالم الناظر ، لكن بدلاً من وجهة النظر المنخفضة ـ عند قاعدة الصورة في سان جيوب وتحت



جيوفاني بيليني : سيدة أثناء الزينة

قدمي (العذراء) في (سيدة فراري) ـ فإن وجهة النظر ارتفعت الآن إلى ما فوق الصورة بحيث أن هناك فسحة عميقة من أرض مبلطة أمام الموسيقي الملاك الوحيد عند قاعدة العرش تؤشر ظهر القوس النحيل جداً الذي صُفّت عليه الهيئات . إن الكوة الغائرة البارزة التي تضم العرش قد أطلقت في العراء ، إذ يمكن رؤية السماء الملبدة بالغيوم والأشجار على كل جانب منها ، وبذا فهي تؤلف مزاوجة بين النمط الداخلي لسان جيوب و(العذراء) القابعة في عرشها بمقصورة مفتوحة في صورة الدوج باربايغو النُذرية في كاتدرائية مورانو . إن كلاً من القديسين الأربعة يردد صدى الآخر في وقفته ؛ فالرجلان في الخارج يواجهان عالم الناظر ، والرجلان بوقفتهما الجانبية يواجهان العرش ، ومع ذلك فالأربعة جميعاً يملكون تعبيرات نائية غير منظورة لتجريد كامل . إن (العذراء) جالسة تنتظر ، ويقف (الطفل) مطرقاً (كأمه) متردداً في الإقدام على حركة صغرى ، وحتى الموسيقي الملاك لا ينصت للموسيقى التي يعزفها بل

للنغمة الواهنة الأخيرة المتلاشية . وينساب الضوء اللؤلؤي البارد بخفة على الهيئات ليغمرها بشعاع هادئ وكلها في غاية السكون والإطراق . إنها صورة من صنع شيخ كبير ، وهي حصيلة حياة بأسرها قضاها بالدرس والتمحيص ، ولكن مع معالجة متأنية لاعجالة فيها والتي هي من سيماء الكمال في الفهم والايصال . إنها أيضاً ، بمعنى ما ، أغنية التم الأخيرة للتشكيل . إن (العذراء) هنا ماتزال هي الأم الإنسانية مع الطفل الذي ندرك أنه أعلى من مستوى البشر ، لكنه لم يُجعل كذلك بفعل أي ظرف خارجي . إن هذا هو الاحتواء الأمثل للموقف الإنساني تجاه الأشياء المقدسة : انضواء (المقدس) بدلاً من انفصاله ، وحرمته . إن الخطوة باتجاه هذا الطراز من التفكير كامنة في التغيير الذي طرأ . . من (عذراء) بييرو التي أجلست بين القديسين حواليها ، لافوقهم ، إلى العرش الأعلى والحضور الأسمى في قطعة سان جيوب ، أو في قطعة مذبح سان كاسيانو . في ما بعد ، منذ حوالي ثمانينات القرن الخامس عشر فصاعداً ، تنامى هذا الاتجاه بصورة أسرع حتى ما بعد الانتقالة إلى القرن الجديد ، وصارت (العذراء) لدى رسامين أمثال فرا بارتولوميو ، تُمَثَّل بتعظيم وإجلال ، واستُعيض عن الانسانية البسيطة تماما بألق مهيب لرؤيا سماوية . إن صورة رافائيل (مادونا دي فولينو) للعام ١٥١٢ تحاكي هذا النمط الَّذي أَضحى المقياس المحتذى . وأصبحت (العذراء) بعدئذ تتحلى بسجايا لا إنسانية ، متعددة ومتنوعة : إنها الآن (ملكة السماء) أو أنها تتسم بخصائص أقل تأليهاً لكنها تفصلها ، بقدر مواز ، عن الأخرين الأسوياء ، مثل التكلف الرفيع ، والحسن الواهن المحبذ آنئذ ، والإحساس الواعي بدورها ، مع مسحة من التعذرية التي تسبغها بدورها على (وليدها) . كان هناك أيضاً تيار من التأثير يسري مرتداً من تلامذة بيليني نحو أستاذهم الذي كان له من الذكاء المتفتح ما جعله غافلاً عن التيارات التي أطلق عنانها بنفسه . إن مشهد المزاج الذي ألمح إليه بيليني منذ رسم صورته (ألم في الحديقة) الموجودة في لندن حالياً ، والذي طوّره جيورجيون كاملاً في خلفية صورته (مادونا كاستلفرانكو) حوالي العام ١٥٠٥ /١٥٠٧ ، أو في الموضوعات الجديدة التي أضفى عليها زخماً خاصاً ومعنى ، مثل (عاصفة) و(فينوس النائمة) ، قد انعكس في العديد من (مادونات - سيدات) بيليني التعبدية اللاحقة مثل (مادونا دييلي البيرتي) للعام ١٥١٠ . هذه التأثيرات تنقل نمط الحوار المقدس كذلك ، منذ أن ملكت لوحة (القديس جيروم والقديسون الآخرون) للعام ١٥١٣ نعومة أحدث في المعالجة والرؤية الموحدة المستلهمة

من جيورجيون الذي كان قد مضى على وفاته آنئذ ثلاث سنوات . وبوفاة جيورجيون أضحى بيليني الأرفع مقاماً في سنيه الأخيرة ، إذ على الرغم مما سببته منافسة تيتيان له من تعقيدات بمحاولاته المستميتة لإزاحته عن موقعه الوظيفي ، فقد أظهر بيليني في أعماله الاخيرة مقدرة على تطوير أسلوبه وأفكاره لكي يواكب تيار الرؤية الجديدة بعد انعطافة القرن . إن (عيد الآلهة) للعام ١٥١٤ هي قراءة في النمط الجديد للأسطورة ؛ فآلهة أوليمبوس يستمتعون ، وهم مقنعون كقرويين ، بنزهة سماوية في غمار شبقية شجية مرهفة ، في حين يذكّرنا الجسد العاري في (سيدة تتزين) للعام ١٥١٥ بالكتمان والحميمية لفن جيورجيون الشعري .

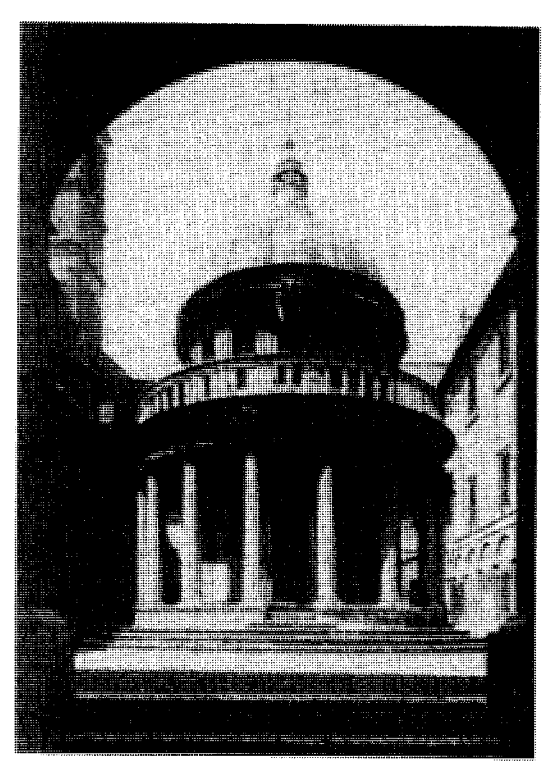
الفصـــل العاشـــر

تُوّجت التطورات التي جرى وصفها في هذا الكتاب بالنسبة لجيل ما بعد العام ١٥٠٠ بازدهار قصير الأمد للفنون كافة في إيطاليا، سمّي (ذروة عصر النهضة) من حيث التأثير، وتزامن هذا الازدهار مع تسنم يوليوس الثاني (١٥٠٣ - ١٥١٣) وليو العاشر (١٥١٣ - ١٥٢١) منصب البابوية، لكن كارثة (استباحة روما) من قبل القوات الغازية في أيار ١٥٢٧ وضعت نهاية له تماماً كما وضع الرابع من آب ١٥٢٧ نهاية الحقبة التي نستذكرها اليوم كـ(حقبة جميلة). صحيح أن أعظم روائع ميكلا نجيلو: في كنيسة ميديشي، و(يوم الدينونة) و(منتحبة روندانيني)، وأكثر من هذا كله مفهومه في كنيسة القديس بطرس... كلها حصلت بعد العام ١٥٢٧ بكثير إلا أن المهم هو أنها تختلف أساساً في الاسلوب عن (منتحبة) كنيسة القديس بطرس، وعن (داود)، وعن سقف سستين، بقدر ما تختلف عن فكرة برامانت في كنيسة القديس بطرس.

توفي كل من: برامـــانت (١٥١٤)، ودافنشي (١٥١٩)، ورافـــائيل (١٥٢٠) وبوفاتهم انطوى عصر النهضة في زوايا التاريخ، إذ إنه كان يمثل الحد الفاصل بين جيوفاني بيليني وبييرو ديلا فرانشيسكا وحتى جيورجيون، وبين ميكلا نجيلو وتنتوريتو. ربما كان تيتيان هو الوحيد الذي استطاع تجاوزه ليقترب من جيوفاني بيليني في بداية مسيرته، ومن ال غريكو في خاتمة شوطه الفنـي.

سبق أن تم سرد السمات البارزة لعصر النهضة الرفيع بما فيه الكفاية: إنها - باختـصـار - التناغم والتناسق، وقبل هذا وذاك، فهم (الأنتيك) الكلاسيكي واستيعابه وتسخيره لخدمة المُثل العليا. إن من بين الآثار العظيمة الباقية هو المعبد الصغير في باحة سان بييترو في مونتوريو بروما، الذي صممه برامانت في العام ١٥٠٢. إنه يدل على المكان المتفق عليه لاستشهاد القديس بطرس، وهو يمثل إعادة صياغة للنمط المسيحي المبكر للكنيسة المستديرة التي غالباً ما تقام احياءً لإحدى المناسبات المقدسة الفريدة. إن التصميم غاية في البساطة، فهو صف دائري من الأعمدة يضم معبداً دائرياً لكنه متكامل في تناسقه وبالتأثير الغامض للتناغم بين عناصره، وكلها نقية نقاءً كلاسيكياً في نسبها المنفردة.

لم يكن من السهل أبداً إلاستنباط من قصص بوتشيللي الرمزية التي عبّر عنها



برامانت تيمبيتو : سان بيترو في مونتوريو - روما

بتصاميم خطية معقدة جداً ، أو من الفخامة البسيطة (لستانزا) رافائيل في الفاتيكان ، ولا بد أن يكون المعاصرون قد فطنوا إلى أن المكاسب الأسلوبية للجيل السابق قد طُرحت جانباً في حالات عديدة : ما جدوى تلك الحركة النشيطة والبحوث التشريحية لأنطونيو بوليولو ، أو الإيقاعات الرشيقة لبوتشيللي إذا ما مثّل الجيل الجديد من الرسامين شخوصهم بهذا السكون وبدون حراك ؟ لقد سُخر من بيروجينو في سنواته الأخيرة لأنه أمسى فناناً عتيق الطراز . . وكان كذلك فعلاً ، لكن مع ذلك كان من الضروري أن تمهد صيغته (للكلاسيكية الجديدة) الطريق لتكوينات رافائيل البسيطة المضلّلة ، تماماً مثلما يلمح عراة سينوريللي المعذبين قدماً إلى التعقيدات الميكلا نجيلوية لـ(المانرية المتأخرة) .

إن تطور رافائيل Raphael واضح . فقد وُلد في أوربينو في العام ١٤٨٣ وتلقى تدريباً محلياً بإشراف بيروجينو في الأغلب . وفي سن السابعة عشرة أثبت أنه أحد



رافائيل : الصعود وتتويج العذراء

أكثر الرسامين الشبان المتطلعين ، لكنه كان مايزال تحت تأثير بيروجينو ، وبخاصة في عمليه : (الصعود وتتويج العذراء) في الفاتيكان و(الصلب) الموجود في صالة العرض الوطنية بلندن ، وكلاهما مرسومان حين كان في العشرين من عمره تقريباً . بعد ذلك بفترة قصيرة ذهب إلى فلورنسا ، وأدرك نواقص تعليمه المحلي وآلى على نفسه أن يدرس ليوناردو دافنشي وميكلا نجيلو . إن صورة (مادلينا دوني) تدين بكل شيء تقريباً إلى (مونا ليزا) ليوناردو ، و(العذراء مع طائر الحسون) هي واحدة من سلسلة تكوينات ، وكلها تجارب مستندة إلى رسوم ليوناردو التمهيدية (للعذراء والطفل مع القديسة آن) . و(مادونا ديل غراندوكا) تكشف عن تجربته مع الخلفية المعتمة البسيطة التي استخدمها ليوناردو لتأمين تأثير أقوى للريليف بقدر ما تحقق البساطة في التكوين . في كل هذه الصور هناك أيضاً نوع من الانشداد في الرسم التخطيطي ، إدراك بأن المحيط الكفافي يمكن أن يستخدم لعمل أشياء تفوق مخيلة بيروجينو ، ويعزا



رافائيل : مادونا غراندوكا



رافائيل : مادونا ديل كادريلينو



رافائيل : مادلينا دوني



رافائيل : القديس بيرنارد

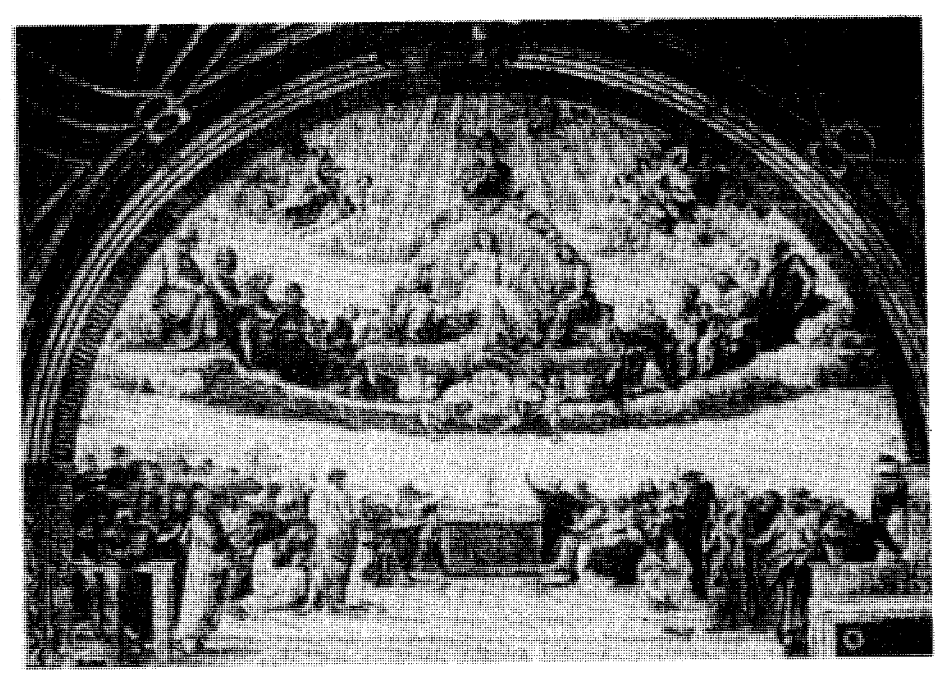
هذا إلى المثل الذي ضربه ميكلا نجيلو بمثل تلك المهارات الفائقة في المعالجة الفنية ، كما في رسمه التمهيدي (المفقود حالياً) للوحة المعركة في بالوزو ديلا سينوريا . تعلم رافائيل من الجميع ، ولم يكن أقلهم فرا بارتولوميو . ربما يكون فرا بارتولوميو قد ولد في العام ١٤٧٤ ، وبذا فهو يكبر ميكلا نجيلو بعام واحد تقريباً ، غير أنه لم يكن هناك فرق جسيم في المهارة - في ذلك الحين - بينه ورافائيل كالفرق بين رافائيل وميكلا نجيلو . على أي حال ، إن في (رؤية القديس بيرنارد) للعام ١٥٠٦ أشياء كثيرة تعلمها رافائيل وبخاصة لدى مقارنتها بصور حول الموضوع ذاته لفيلبينو ليبي ، وحتى لبيروجينو نفسه . ففي صورة بارتولوميو هناك انفصال واضح بين الظهور الخارق في اليسار والهيئات الطبيعية في اليمين ، وقد جعل (العذراء) تحوم في الهواء بدلاً من السير في الغرفة ، كما تفعل في تأويلات القرن الخامس عشر لفكرة (ثيمة) الموضوع ذاتها . إن الوصف الذي قدمه وولفين في (الفن الكلاسيكي) كان في محله حين قال : (إن الرؤية مصورة بطريقة غير متوقعة ، فهي لا تشبه المرأة اللطيفة الخجول في صورة فيليبينو ، وهي تبسط يدها على كتاب الرجل التقيّ عند اقترابها من طاولته ، فهو هنا ظهور خارق ينسلّ من اعلى إلى أسفل محفوفاً بوقار عباءة حائمة فضفاضة ، ومصحوباً بجوقة من الملائكة المرتلين المكتظين حولها ، ومفعماً بالمهابة والخشوع . لقد سبق لفيليبينو أن رسم بنات ، نصف خجولات ، نصف فضوليات ، يرافقن (العذراء) في زيارتها . إن فرابارتولوميو لايريد للناظر ان يبتسم بلْ أن يُحَفَّزَ للتقوى . إن القديس يتقبل المعجزة مأخوذاً ورعاً ، وقد عولج هذا بجمالية فذة بحيث يبدو عمل فيليبينو تافهاً عند مقارنته به ، وتبدو حتى صورة بيروجينو ، الموجودة في ميونيخ ، عادية . إن الرداء الأبيض الثقيل المنسدل يملك تقديراً جديداً للخط ، أما القديسان خلف القديس بيرنارد فقد قُصد منهما أن يلعبا دوراً في هذا الجو العاطفي .

في حدود العام ١٥٠٨ ذهب رافائيل إلى روما . هناك عُهد إليه بمهمات كبيرة وفرت له الفرصة لتطوير عبقريته إلى أبعد مدى . لقد كلّف هذا القروي الناشئ ، ابن السادسة والعشرين ، بزخرفة (ستانزا) الفاتيكان ، وهي مهمة لاتقل أهمية عن تلك التي بدأ بها ميكلا نجيلو في كنيسة سستين . إن (النزاع حول القربان المقدس) كما سمّي خطأً ، ربما بدأ في العام ١٥٠٩ وكانت أصداؤه لدى بيروجينو وفرا بارتولوميو ماتزال واضحة ، وبخاصة في الصفوف المتخشبة للقديسين على الغيوم الصلبة جداً . مع ذلك فالمهارة في تجميع الهيئات على الأرض لكي تقاد العين إلى مركز الصورة . .

إلى وعاء القربان المقدس على المذبح ، تنبئ بالتطور المتكامل لأسلوبه في الفريسكو التالي (مدرسة أثينا) ويمكننا الاستشهاد بصورة كاستليوني (مؤلف «رجل الحاشية» منشأ فكرة الجنتلمان الإنكليزي) للوقوف على أهداف رافائيل ومُثله في فتراته اللاحقة ، وكونها تتناقض وصورة (مادلينا دوني) المرسومة قبل ذلك التاريخ بعشر سنوات ما هو إلا دليل على سرعة تطوره .

لم يكن ميكلا نجيلو Michelangelo تلميذاً نابهاً جداً . وقد زعم أنه ليس مديناً لأحد ، والأرجح أن تدربه عند غيرلانديو لم يضف إليه شيئاً سوى أنه أتاح له الفرصة لتعلم تقنية الفريسكو من أحد خيرة ممتهنيها الأحياء . مع ذلك فقد اعتبر نفسه في الاساس نحاتاً ، وغالباً ما كان يذيل رسائله بـ (ميكلا نجيلو النحات) تبرماً منه حين يضطر للعمل رساماً . ولا ريب في أن شهرته العظيمة قد ترسخت بعد العام ١٥٠٠ بفضل عمليه العظيمين : (المنتحبة) في كنيسة القديس بطرس ، و(داود) في فلورنسا .

تم نحت (المنتحبة) في روما في السنوات الأخيرة من القرن الخامس عشر بعد أن فرّ ميكلا نجيلو في العام ١٤٩٦ هرباً من الوضع المتأزم الناشئ من إقصاء أسرة ميديشي ، أوليائه السابقين ، عن الحكم ومحاولة فرض دكتاتورية دينية (ثيوقراطية) تحت حكم سافونا رولا . كانت المشكلة في (المنتحبة) تكمن في نحت نصب مفرد لمجموعة مؤلفة من شكلين متنافرين . . رجل كبير ممدد عبر حضن امرأة . وقد حقق هذا بتحوير حكيم في وضعيهما بحيث جاءت حركة يد (العذراء) تعريضاً لجسد المسيح أكثر من كونها انتحاباً عليه ، وفي الوقت نفسه استطاع ميكلا نجيلو ان يقيم علاقة بين الشخصين بطريقة لايظهر فيها التفاوت في الحجم . إن المجموعة منحوتة نحتاً صقيلاً جميلاً وتمتلك عاطفة هيفاء قلّ ان ظهرت في اعماله ثانية ، لكنها تمثل الذروة في كل ما سعى اليه النحاتون في أواخر القرن الخامس عشر . وفي أعماله اللاحقة عاد ميكلا نجيلو إلى المُثل البطولية لدوناتيلو وجاكوبو ديلا كويرشيا ، كما تجلى ذلك في تمثال (داود) المضخم الذي أكمله في العام ١٥٠٤ . إن هذا الفتى الغض النحيل ، المزهو بقوته ، الواثق - عن وعي - بحتمية انتصاره على عدوه الخفي ، كان يمثل الفلورنسي المثالي على الدوام . إنه يقيناً ، الولادة المثالية للفن الفلورنسي بانقى ضروبه في القرن الخامس عشر . الذي بدأ مع مازاشيو ودوناتيلو وكاستانيو ، واستمر بفضل محاربي بوليولو . من هذا المنطلق ، ليس عجباً أن يتجسد العمل



رافائيل : النزاع حول القربان المقدس

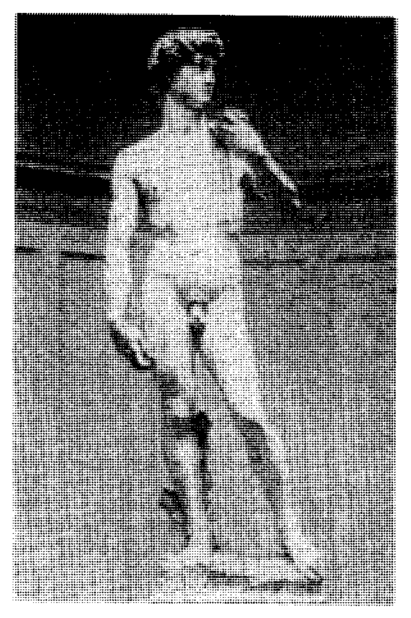
الأنموذجي ، الذي اختتم به القرن الخامس عشر في فلورنسا ومهّد لعصر النهضة الرفيع في روما ، بالعري الذكوري . . المتوتر تحسباً وترقباً لفعل عنيف ، وكل عضلة فيه تنزلق تحت الجلد فلا يحس الناظر الا بأنه في مواجهة الكمال والثقة الخالصة ، في حين أنه حتى في أعمال دوناتيلو هناك دائماً الحس المأساوي بالحالة الإنسانية . بالنسبة لميكلا نجيلو ، لقد جاءه هذا الحس لاحقاً ولازمه طيلة حياته المديدة ، لكنه في العام ١٥٠٤ كان هذا الإحساس مايزال طي المستقبل .

ان رائعة ميكلا نجيلو (العائلة المقدسة) ، المعاصرة لتمثال (داود) ، تُظهر كيف أن سيطرته على الكفاف (محيط الشكل) قادته إلى التفكير بصيغ شكلية وفق مواصفات الكتل المنحوتة مع لون مضاف كفكرة تالية ، والتأكيد الكلي على الحركة ولعبة الخط المعّبر - إن المتعة التي نجنيها من الالتفاتة الرائعة وقوة يد (العذراء) اليسرى تكاد تنسينا الفظاظة الاستثنائية لحركتها وهي تمد يدها فوق كتفها نحو (الطفل) بدلاً من أن تستدير جانباً . . كما هو الأرجح منطقياً .

بعد بضع سنوات ، أي في العام ١٥٠٨ ، بدأ ميكلا نجيلو مهمته الضخمة في



ميكلا نجيلو : النائحة



ميكلا نجيلو : داود

كنيسة سستين في الفاتيكان . استلقى على ظهره لسنوات حتى أتمها ، وترجم قصة (الخلق المقدس) حسب التصور الأفلاطوني الحديث ، متجرئاً على تخيّل (الكلمة - المسيح) فوق المذبح . . وذلكم هو الفعل الاولي للخلق الذي خلق الله به (الفكرة) قبل انفصال النور عن الظلام أو خلقُ شكلٍ من الفراغ . كانت تلك البداية ، لكن ميكلا نجيلو سلك سبيله بالعودة إلى هذه النقطة ، ثم ليتقدم من خلال الحكايات البسيطة المألوفة للطوفان وخلق الانسان اللذين يسردهما بمواصفات إنسانية بسيطة . إن عمله (خلق آدم) من الشهرة بحيث يكاد يتعذر على معاصري ميكلا نجيلو تبينه بعينين عاديتين ـ مجرد ومضة حياة أسرّها الله في الإنسان . . (خلق الله الإنسان على صورته . . ونفخ في وجهه نَفسَ الحياة . . فأصبح روحاً حية) .

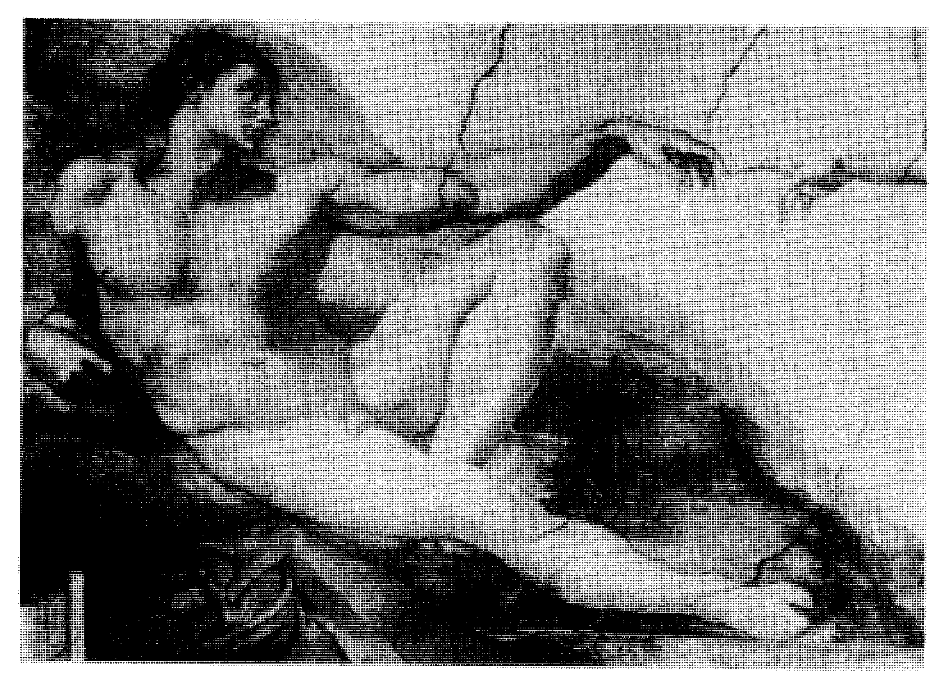
قبل ذلك التاريخ بعشرين عاماً لم يكن أحد يملك السطوة التقنية لخلق هيأة كهذه الهيأة الإنسانية المتكاملة ، مثل إله اغريقي ، كما لم يكن أحد يملك مفهوماً للمشهد بهذه البساطة الجريئة . . بالأرض التي اكتفى بالتنويه عنها خلف آدم ، وكل شيء مركّز على تعبير جسم آدم المسترخي الكسول وقد دبّت فيه الحياة ، كالصدمة



ميكلا نجيلو : العائلة المقدسة

الكهربائية ، فسرى النبض إلى نسغه بغتة . وحدها صورة ليوناردو دافنشي (العشاء الأخير) كانت محاولة لمعالجة مواقف سايكولوجية بمصطلحي الحركة والتعبير . بعد عشرين سنة . ومحاكاة لميكلا نجيلو نفسه ، أقدم الكل على تصوير المشهد بطاقة أكثر من اللازم ، وشدة أكثر مما ينبغي . . وبذا كاد النبل يختفي من المفهوم .

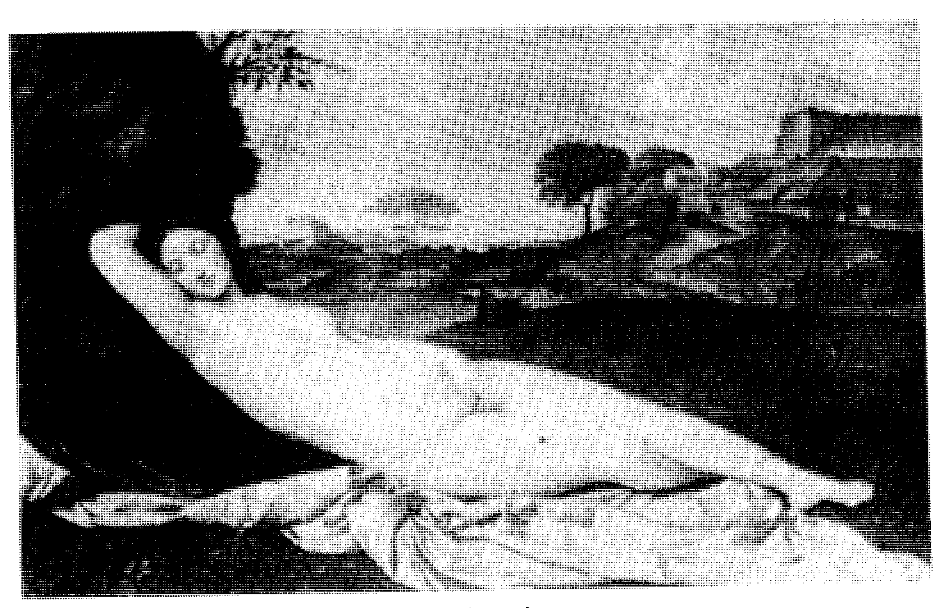
لايمكن إدراك الفن المانري بمعزل عن النبض الذي اسبغه ميكلا نجيلو ابتغاء الروعة الفنية . وتفصح شهادة فاساري عن ذلك بقوله : (ولكن . . مَنْ ذاك الذي لا يأخذه العجب ، دون الحاجة إلى كلام ، بأهوال النبي يونس _ الشكل الأخير في المصلى - حيث تبلغ قوة الفن حداً يجعل القنطرة ، التي هي في حقيقة الأمر تنحني بارزة عن الجدار ، تتعارض مع ظهور القوام الذي يبدو مائلاً إلى الوراء فيجعل سطح الجدار يبدو مستوياً ؟ وهكذا ، بتقهقرها أمام فن الرسم التخطيطي ، والضوء والظل ، تبدو القنطرة مقوسة بعيداً . حقاً انه لعصر سعيد ! وإنهم لفنانون اسعد حظاً ! وهنيئاً



ميكلا نجيلو : خلق آدم - تفصيل

لك أن يقال إنك عشت يومك وقد استنرت بمثل هذا الفيض من النور ، مزيحاً الغشاوة عن عينيك وأنت ترى كل نقيصة تلين في يدي هذا الفنان المذهل الفريد . . اشكر السماء إذاً على هذا وناضل كي تقلد ميكلا نجيلو في كل الاشياء . .) . ان سائر الاعتبارات الأخرى ، دينية كانت أو سياسية أو اقتصادية هي ثانوية قياساً بهذا .

من الأنسب ان نعود إلى البندقية التي كانت الدويلة الإيطالية الوحيدة التي حافظت على استقلالها ورخائها في أواسط القرن السادس عشر بعد أن صمدت بوجه (التحالف المقدس) المكرس ضدها في العام ١٥٠٨ . هنا ، في البندقية ، لم تكن للعوامل الاقتصادية والسياسية تلك الأهمية التي كانت بالنسبة لبقية إيطاليا ، وقد احتفظ تيتيان Titian بفخامة متفائلة بعيداً عن فخامات المانرية ومآسيها في روما أو فلورنسا أو بارما . تطور تيتيان على وفق الخطوط التي أرساها جيوفاني بيليني ، وجيورجيون الذي كانت صورته (مادونا كاستلفرانكو) محّورة عن نمط جيوفاني بيليني لقطعة مذبح كبيرة ، لكنه عالجها بلون أكثر ثراءً وبنبرة نغمية أعمق . لقد



جورجيون وتيتيان : نوم فينوس

أتاحت غزارة الوسيط الزيتي وسلاسته لجيورجيون أن يستكشف أفكاراً جديدة تماماً وأن يخوض تجارب مع مؤثرات جديدة . وفي صورة مثل (عاصفة) طوّر نمطاً جديداً للصورة أدى إلى قطع الصلة نهائياً مع رسم المشهد السابق في البندقية وفي غيرها . إن موضوع هذه الصورة المبهمة لم يُفسر قط تفسيراً مرضياً . في الحقيقة ، قد لايكون هناك موضوع بالبساطة التي بوسع رسام من القرن الخامس عشر ـ أو النصير ـ أن يفهمه ، وبأن كل ما أراد الفنان أن يعبّر عنه هو في الواقع مزاج . . استجابة شعرية لظاهرة طبيعية .

إن طبيعة المضمون ، المعقدة باطراد ، يمكن رؤيتها تتطور بكل وضوح حين بدأ النصير بتكليف الفنان برسم صور غير دينية ، وكثير من القصص الأسطورية المبكرة تعكس خير ما في العالَمين (الديني والدنيوي) من سمات الإنسانية للقرن الخامس عشر . إن لوحة (هركيولس) المفقودة ، التي رسمها بوليولو في العام ١٤٦٠ يمكن ان تُفسر تماماً بأنها مثلٌ على المأثرة المسيحية في الثبات ، وأن أسطورة (أبولو ودافني) لبوليولو أيضاً يمكن أن تساق مثلاً لقصة رمزية مع معان إضافية مسيحية ، وكذا لوحة (الربيع) لبوتشيللي ، بمعناها الغامض لكن المدُرَك ، والتي هي أبعد من أن تكون

أسطورة وثنية عادية كما تتراءى للوهلة الأولى . مع ذلك ، فلكل من هذه الصور مضمون يمكن تفسيره أولاً وأخيراً ؛ وفكرة الخبير او المتمرس ، أي الذي تستهويه الصورة بحد ذاتها وعلى استعداد لأن يترك للفنان حرية العمل كاملة كانت ستبدو غريبة بالنسبة للرسام وللنصير على السواء في القرن الخامس عشر . بدأ جيورجيون وتيتيان يرسمان لطبقة صغيرة من الناس معظمهم من المثقفين الواعين وبإمكانهم تقدير الصورة حق قدرها لأنها تضمنت ، بالإضافة إلى الموضوع ، مقاطع من رسم جميل حقاً . إن النصير السابق الذي أحب الصور ، لكنه اعتبرها إجمالاً مقتنيات شبه _ عملية ، اعتاد أن يشتري صوراً متخيلة (للسيدة ـ العذراء) أو لوليّه القديس ، وسبب ذلك في الأغلب يعود إلى أن المثقفين ، خلال معظم القرن الخامس عشر ، كانوا كهنوتيين في الأساس أو رواد علم . وحدهم النصراء هم الاستثنائيون ، مثل أسرتي الميديشي والغونزاغا ، الذين امتلكوا أرضية فكرية أوسع . إن بروز الثقافة الدنيوية المصحوبة بالميل إلى تطعيم الثقافة بالمعرفة في الأدب اللاتيني والإغريقي - أي الإنسانيات ـ قاد إلى مزيد من الطلب على صور أمثال (عاصفة) و(فينوس النائمة) ، والأخيرة لم تكتمل نظراً لوفاة جيورجيون المفاجئة في العام ١٥١٠ ، فأكملها تيتيان من بعده . وبها أطلّ عصر جديد في الفنون .

الفهرست